

Universidad Nacional de Rosario
Facultad de Humanidades y Artes
Maestría en Literatura Argentina

***Nuevas voces posdictatoriales. La elaboración de la pérdida y
el inicio de la búsqueda identitaria en novelas de hijos de
víctimas de la última dictadura militar***

Directora: Dra. Julieta Yelin
Maestranda: Prof. María de Lourdes Petruzzelli
Año: 2016

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN. Literatura y sociedad. Una perspectiva teórica	3
1. La sociedad como campo	3
2. El campo intelectual y los proyectos creadores	4
 CAPÍTULO I: La última dictadura militar. Su abordaje desde diferentes lenguajes artísticos: el cine, la música, la pintura y la literatura	7
1. El cine	8
2. La música	13
2.1. El rock y su importancia social	13
2.2. Autores y letras prohibidas	14
3. Lugares de escape	16
4. La literatura	17
 CAPÍTULO II: Novelas sobre la última dictadura militar. Breve historia de sus búsquedas temáticas y formales	24
1. Procedimientos narrativos	25
2. Constantes temáticas	30
2. 1. La ausencia y el exilio	31
2. 2. La apropiación de menores	33
2. 3. La figura del cómplice- traidor	35
2. 4. Malvinas	36
 CAPÍTULO III: Introducción a los modos de narrar en la literatura argentina de la primera década del siglo XXI	39
 CAPÍTULO IV: <i>Los topos</i> de Félix Bruzzone: ironía y comicidad en la búsqueda identitaria	45

1. La irrupción de una nueva forma	45
2. Una narración subversiva	49
 CAPÍTULO V: <i>La casa de los conejos</i> de Laura Alcoba: tensiones entre autobiografía y ficción	 61
1. Memoria, olvido y lengua	62
2. Autobiografía, testimonio y ficción	67
 CAPÍTULO VI: <i>Perder</i> de Raquel Robles: la huida y la sustitución de espacios vacíos	 79
1. <i>Perder</i> : ¿catarsis o proyecto literario?	80
2. Huida y sustitución de espacios vacíos	82
3. La pérdida y el vacío	85
4. La posibilidad de recuperar lo perdido	88
 PALABRAS FINALES	 94
 BIBLIOGRAFÍA	 97

INTRODUCCIÓN. Literatura y sociedad. Una perspectiva teórica

1. La sociedad como campo

El sociólogo francés Pierre Bourdieu dedica parte de su obra al análisis de la sociedad basándose en su teoría de los campos. Desde su perspectiva teórico metodológica, un campo es un espacio social estructurado y estructurante compuesto por instituciones, agentes y prácticas. Posee formas más o menos estables de reproducción del sentido y despliega una serie de normas y reglas que establecen lógicas de relación entre los agentes. Estos principios son tomados por los sujetos a través del proceso de socialización que hace de estos espacios, en palabras de Bourdieu, *estructuras estructurantes*. En consecuencia, los sujetos se encuentran en espacios sociales estructurados y dinámicos a los que responden y son capaces de modificar; y los campos son los espacios de estructuración y articulación histórica de las colectividades.

De esta manera, la sociedad conforma un campo social signado por los sucesos económicos, políticos, culturales y sociales. Dichas esferas de la vida, a su vez, constituyen campos determinados en los cuales se establecen relaciones de fuerza o lucha por obtener o perpetuar el dominio sobre ese campo.

Si bien parte de su teoría, con evidentes rasgos marxistas, se centra en la repercusión de las relaciones económicas entre las clases, siempre en relación a las otras formas de poder simbólico, que contribuyen a la reproducción y la diferenciación social, genera un interesante aporte en el ámbito cultural y este último aspecto es el que hemos decidido abordar en este trabajo. Bourdieu considera que la cultura se vuelve fundamental para entender las relaciones sociales; para entender, en nuestro caso en particular, qué se escribe, quién lo escribe y en qué momento, teniendo en cuenta los diferentes agentes presentes en este proceso (escritor, público, editores) y las instancias de legitimación y consumo.

El estudio del campo literario se hace particularmente interesante porque su génesis y estructura lo distancian de los demás campos. Lo que define y diferencia a todo campo cultural, incluido el literario, lo que lo hace especial, es

que busca la autonomía con respecto a los otros campos. Su objetivo es, en cierto modo, el arte por el arte, es decir, regirse por sus propias reglas y no estar sometido a más criterios que los suyos propios.

En la práctica, ningún campo es completamente independiente, sino que presenta vínculos estrechos con los demás; en el campo artístico, si bien prima la obtención de capital cultural, a su vez los otros tipos de capital juegan un papel. En el caso del campo literario, hay que tener en cuenta que la literatura se da en forma material (libros, revistas) que entran al mercado convirtiéndose en capital económico, no sólo para el productor sino para todos los agentes que intervienen en la publicación (editores, librerías). La relación con el capital social es también fuerte, pues los escritores hacen parte de la sociedad -no sólo del grupo de los intelectuales- en la que ocupan una posición. Todas estas relaciones se convierten en capital simbólico al ser valoradas e interiorizadas por los distintos grupos sociales en los diferentes campos.

El proceso particular que ha seguido el campo literario y, en general, el artístico, lo ha llevado cada vez más cerca de esa autonomía, distanciándose de la heteronomía, pudiendo así ser crítico con respecto a las otras subregiones de la práctica social, e incluso autocrítico.

2. El campo intelectual y los proyectos creadores

Siguiendo la terminología de Pierre Bourdieu, nos remitiremos al campo particular que cobijará las obras seleccionadas: el campo intelectual en el cual se enmarcan los proyectos creadores de los escritores. Al respecto, el sociólogo francés afirma:

Para dar su objeto propio a la sociología de la creación intelectual y para establecer, al mismo tiempo, sus límites, es preciso percibir y plantear que la relación que un creador sostiene con su obra y, por ello, la obra misma, se encuentran afectadas por el sistema de las relaciones sociales en las cuales se realiza la creación como acto de comunicación, o, con más precisión, por la posición del creador en la estructura del campo intelectual (la cual, a su vez, es función, al menos en parte, de la obra pasada y de la acogida que ha tenido).

Irreductible a un simple agregado de agentes aislados, a un conjunto de adiciones de elementos simplemente yuxtapuestos, el campo intelectual, a la manera de un campo magnético, constituye un sistema de líneas de fuerza: esto es, los agentes o sistemas de agentes que forman parte de él pueden describirse como fuerzas que, al surgir, se oponen y se agregan, confiriéndole su estructura específica en un momento dado del tiempo. Por otra parte, cada uno de ellos está determinado por su pertenencia a este campo: en efecto, debe a la posición particular que ocupa en él propiedades de posición irreductibles a las propiedades intrínsecas y, en particular, un tipo determinado de participación en el campo cultural, como sistema de las relaciones entre los temas y los problemas y, por ello, un tipo determinado de inconsciente cultural, al mismo tiempo que está intrínsecamente dotado de lo que se llamará un peso funcional, porque su “masa” propia, es decir, su poder (o mejor dicho, su autoridad) en el campo no puede definirse independientemente de su posición en él. (Bourdieu 9)

Las palabras de Bourdieu dejan planteado el vínculo entre la literatura y su contexto de producción; así como también el rol del escritor. En consecuencia, al abordar las obras referidas a la dictadura remitiremos a autores que se encuentran inmersos en ese campo intelectual y por ende condicionados por todo lo que ello conlleva. Entendemos por lo tanto al sistema literario como un sistema abierto que interactúa con la vida social generando así relaciones de fuerzas simbólicas entre los agentes y las instituciones.

Sociedad, campo social, campo intelectual, historia y literatura se entrelazan para narrar la experiencia o imaginación de la humanidad en su devenir histórico. Cada obra literaria se encuentra afectada por el sistema de relaciones sociales en las cuales se realiza la creación como acto de comunicación; así lo veremos en los capítulos II y III. Las obras referidas directa o indirectamente a la última dictadura militar de nuestro país se encuentran totalmente afectadas por el contexto de producción. Ciertamente, éstas no podrían haberse escrito en otro momento de la historia nacional. Bourdieu afirma al respecto:

El proyecto creador es el sitio donde se entremezclan y a veces entran en contradicción la necesidad intrínseca de la obra que necesita proseguirse, mejorarse, terminarse y las restricciones sociales que orientan la obra desde fuera. (Bourdieu 19)

Estas restricciones sociales han sido determinantes en los proyectos creadores que refieren a la última dictadura militar; en los primeros tres capítulos de este trabajo nos referiremos a esas limitaciones. Las Fuerzas Armadas en el período 1976-1983 hicieron uso de su poder para acallar y condicionar las obras de diversos artistas evidenciando el carácter abierto del sistema literario y su interacción con la vida social. Analizaremos no sólo lo ocurrido en el ámbito literario; sino que también haremos una breve referencia a lo acontecido en el cine, la música y la pintura.

En los tres capítulos restantes nos detendremos en la lectura de tres novelas con el fin de analizar cómo la relación que establece el creador con la obra se encuentra afectada por el sistema de relaciones sociales. Estas producciones pertenecen a Félix Bruzzzone (*Los topos*, 2008), Laura Alcoba (*La casa de los conejos*, 2008) y Raquel Robles (*Perder*, 2008); quienes nos permitirán acercarnos a tres formas diferentes de relación entre historia y literatura, así como también a tres formas, muy disímiles, de elaborar la pérdida y el inicio de una búsqueda identitaria.

CAPÍTULO I: La última dictadura militar. Su abordaje desde diferentes lenguajes artísticos: el cine, la música, la pintura y la literatura

La historia de un país puede conocerse, además de mediante los libros de historia, a través de sus expresiones artísticas. La música, el teatro, el cine y la pintura, entre otros lenguajes estéticos, en muchas ocasiones, recrean las inquietudes de una época, ilustran los vínculos sociales existentes y evocan el acontecer nacional. Estas creaciones constituyen una forma de expresión que les permiten a las generaciones futuras conocer la percepción del entorno de sus antecesores.

Durante la última dictadura, los militares se ocuparon decididamente de la cultura nacional. Emplearon de manera sistemática los medios de comunicación como espacio de construcción de un discurso oficial, al tiempo que eliminaban otras voces a través de la censura. Esta última oponía una cultura verdadera y legítima a una cultura falsa e ilegítima a la que se debía combatir ya que no se subordinaba a la moral impuesta. Así, la censura y la intervención directa del poder militar se convirtieron en una rutina que la sociedad debió soportar pasivamente. En el ámbito de lo cultural, que es el espacio recortado por este trabajo, no operaron de igual modo en los diferentes medios de comunicación o de expresión artística. Por ejemplo, en la cinematografía o la radiodifusión el discurso de la censura siempre fue más claro y explícito que en otros espacios, como por ejemplo en el de la pintura.

El objetivo del Proceso de Reorganización Nacional de terminar con el caos incluyó medidas que repercutieron en todos los ámbitos de la vida ciudadana. En esta tesis abordaremos como principal lenguaje artístico la literatura, pero consideramos relevante hacer un breve, aunque significativo, recorrido por otros lenguajes que nos permitirán observar cómo ciertas medidas y valores imperantes hicieron mella en la producción cultural de numerosos actores sociales. Nos proponemos, por lo tanto, identificar casos particulares en los que la opresión aparece de manera solapada o explícita con el fin de acallar miradas diferentes.

Hemos elegido el cine y la música para contrastar y analizar las diferentes técnicas empleadas por los artistas para mostrar, a través del arte, la

situación social de la Nación. Esta selección no es arbitraria pues consideramos que existen numerosas técnicas narrativas que tanto estos dos lenguajes seleccionados, como la literatura, emplean en su propósito de representar la realidad.

1. El cine

Desde el punto de vista del gobierno militar, el cine argentino debía servir como vehículo de propaganda para los objetivos de la dictadura, mostrando una Argentina que había derrotado la violencia y había encontrado el sendero de la paz y la prosperidad. Los gobernantes de turno necesitaban imperiosamente que mejorara su imagen y que la sociedad expresara su confianza en el orden represivo que intentaban instaurar. En consecuencia, se puso en marcha un dispositivo para manipular la producción cinematográfica mediante el otorgamiento de créditos estatales, a quienes mostraban simpatía con el régimen y una férrea censura a quienes disientían con él.

Entre 1972 y 1974 el cine había experimentado una renovación artística y generacional, así como también un acrecentamiento de los volúmenes de producción. El golpe militar de 1976 obró como una topadora, no tanto respecto de la cantidad de films producidos sino al tipo de cine que comenzó a hacerse. Decido a participar en la industria cinematográfica, el gobierno de facto designó como interventor al Capitán de Fragata Jorge Bitleston y a Miguel Paulino Tato, quien se encargaría de la calificación y la censura.

El golpe militar de 1976, por lo tanto, generó una gran crisis en el cine nacional, llevando a cabo las siguientes acciones: censura y prohibición de películas, disminución de la cantidad de películas producidas y deterioro de la calidad de las obras cinematográficas. Entre 1976 y 1978 el cine argentino no pudo concretar ningún proyecto culturalmente importante. Dominó la producción de "comedias ligeras", filmes con cantantes de moda que acallaban cualquier intento de pensamiento crítico a través de propuestas moralizantes. Sexo, moral, política, ideología, libertad de expresión, todo estaba bajo la lupa de la represión y la censura con el objetivo de vigilar y proteger al denominado ser nacional y a la moral de los argentinos.

Entre el inicio del golpe de Estado y el advenimiento de la democracia se estrenaron un total de 193 films; muchos de ellos con un mensaje e ideología en común. Aquellas películas que mantenían una aprobación oficial y no planteaban una contradicción al régimen militar eran las más concurridas, superando algunas el millón de espectadores.

En cuanto a la filmografía, haremos una distinción entre las películas que se distancian rotundamente del suceso histórico y buscan un escape a través del efecto cómico; las que se refieren al momento histórico a través del empleo de metáforas o alegorías y, por último, aquellas que, de manera encubierta, tienen como objetivo resaltar el accionar positivo de las Fuerzas Armadas.

Como decíamos, el género más fortalecido durante este período fue la comedia; se destacan en este grupo aquellas protagonizadas por los actores argentinos Jorge Porcel y Alberto Olmedo, entre las que podemos citar *Los hombres sólo piensan en eso* (Salaberry, 1976), *Basta de mujeres* (Moser, 1977), *Las turistas quieren guerra* (Salaberry, 1977), *Fotógrafo de señoras* (Moser, 1978), *Mi mujer no es mi señora* (Moser, 1978), *Encuentros muy cercanos con señoras de cualquier tipo* (Moser, 1978), *Custodio de señoras* (Sofovich, 1979), *Expertos en pinchazos* (Sofovich, 1979), entre otras. En términos generales, la línea argumental de estas películas entrelaza a hombres voraces, con un perfil similar al de Isidoro Cañones, y mujeres exuberantes que se encuentran en la búsqueda de un “amor” que les solucione los problemas, en muchos casos, económicos. El humor surge de la ineptitud de sus personajes masculinos y de sus frustrados intentos por ser “ganadores” ante la mirada femenina. Era un cine picaresco, adulto, que exaltaba la idea de la noche, la bigamia, el dinero fácil y la despreocupación.

Moser, Sofovich, Salaberry y Carreras, entre otros, supieron responder a los intereses de las Fuerzas Armadas; por su parte, aquellos directores que no respondieron a los lineamientos de la estética y la ideología militar debieron exiliarse; tal es el caso, por ejemplo, de Pino Solanas y de Octavio Getino; otros, como Raymundo Gleyzer, fueron directamente asesinados.

A pesar del clima político imperante y los riesgos vigentes, algunas voces consiguieron eludir la censura y la persecución a través de la realización de un cine de género donde, aunque metafóricamente, se colaban alusiones a la situación política. El lenguaje fílmico cultivó una cierta ambigüedad del decir

que respondía a fines específicos: "decir sin nombrar". Mediante esta ambigüedad se establecieron modos de representación para nombrar lo prohibido. El caso más contundente es el de Adolfo Aristarain, quien en 1981 filmó una de las películas más valiosas del período: *Tiempo de revancha*, un film que a través de la lucha entre un ex sindicalista y el poder de una multinacional representa la violencia y represión vividas en el país. Hay en ella un plano de Federico Luppi cortándose la lengua frente al espejo que se convirtió en símbolo de una pírrica victoria contra un sistema aparentemente impenetrable desde una resistencia silenciosa.

Otras películas afines fueron *La isla* (Doria, 1979), en la que, a través de la vida de un joven internado en un psiquiátrico, muestra la locura y el desconcierto que se vivía en el escenario nacional; tres años más tarde apareció *Plata dulce* (Ayala, 1982) que puso en escena la política económica impulsada por el ministro José Alberto Martínez de Hoz.

Por último, podemos agrupar una serie de películas que, a través de su trama, muestran la exaltación y adhesión a los valores defendidos y enaltecidos por las Fuerzas Armadas. En el año 2011 se publicó el artículo "La dictadura en el cine" realizado por el espacio Memoria Abierta (una iniciativa conjunta de Asamblea Permanente por los Derechos Humanos, el Centro de Estudios Legales y Sociales, la Fundación Memoria Histórica y Social Argentina, Madres de Plaza de Mayo-Línea Fundadora y Servicio Paz y Justicia), en él se enumera un grupo de veinte películas que se erigieron como defensoras del régimen. Algunas valorizan acciones llevadas adelante por las Fuerzas Armadas, como desfiles, ejercicios de combate, prácticas de vuelo, discursos militares y ejercicios de destreza físicos; por ejemplo: *Dos locos en el aire* (Ortega, 1976), *"Estoy herido" Ataque* (Alegre, 1977), *Brigada en acción* (Ortega, 1977), *Amigos para la aventura* (Ortega, 1978), *Comandos azules* (Vieyra, 1980), *Comandos azules en acción* (Vieyra, 1980). Otras películas se valieron de un evento deportivo, como el Mundial 78, para revalorizar y destacar el desempeño de las Fuerzas Armadas, un ejemplo es *La fiesta de todos* (Renán, 1978). Por último, aparecían representadas la lucha entre bandos y la victoria de aquellos que seguían las pautas sociales imperantes, como por ejemplo *Los superagentes biónicos* (Quiroga, 1977), *Los superagentes no se rompen* (Grazia, 1978), *Los superagentes contra todos*

(Galettini, 1980). Si bien la idea de dos bandos en pugna comienza a aparecer dos años antes del golpe militar, en el cine de la dictadura se multiplican las narraciones de historias sobre facciones enfrentadas, donde el objetivo es exterminar toda diferencia, o bien en convencer a los más reacios.

Con el retorno de la democracia, el tono y el estilo cinematográfico cambió, ya no fue necesario mostrar la adhesión a un régimen imperante ni decir lo que se pensaba de manera cautelosa. Los canales de expresión y de creación volvieron a ser libres. Aparecieron entonces películas como *Los chicos de la guerra* (Kamín, 1984), *La historia oficial* (Puenzo, 1985) y *La noche de los lápices* (Olivera, 1986), que tenían un tono abiertamente denunciante. Otro grupo de películas como *Tango, el exilio de Gardel* (Solanas, 1986), *La amiga* (Meraapfel, 1989) y *Juan, como si nada hubiera sucedido* (Echeverría, 1987) tomaron el tema de la ausencia y la melancolía. La primera, dirigida por Solanas al regresar de su destierro en Francia, trata el tema del exilio interno y externo generando una atmósfera onírica. *La amiga* puso en primer plano la lucha de las Madres de Plaza de Mayo, mientras que Echeverría, a través del formato del documental, puso en escena la historia del único desaparecido de Bariloche, Juan Herman.

A partir de los años noventa, los cineastas propusieron una nueva forma de recrear la historia: el documental. A principios de la década *Montoneros, una historia* (Di Tella, 1994) planteó una mirada crítica hacia la guerrilla peronista desde la historia personal de una ex militante. A inicios del siglo XXI, *Los perros* (Jaime, 2004) tomó las historias de vida de varios integrantes del Ejército Revolucionario del Pueblo y *H.G.O* (Bailo y Stefanello, 1998) recorrió la vida del historietista Héctor Oesterheld.

Debemos mencionar especialmente también la película *Los Rubios* (Carri, 2003) por sus aristas innovadoras y controvertidas. La directora, hija del sociólogo desaparecido Roberto Carri, se animó a mezclar ficción y realidad en una película en la que la pregunta sobre la identidad como problema a resolver ilumina una reflexión sobre la representación de la memoria, sus límites y sus posibilidades. Su crítica a la versión que los propios setentistas habían construido sobre su pasado provocó adhesiones y enconos. Distanciándose de las versiones de matiz testimonial y de un cargado realismo, esta directora pone al descubierto el artificio y los mecanismos de construcción necesarios

para la realización de la película; de esta manera se produce un juego entre realidad, ficción y documental. La narración se presenta fragmentada y aparentemente desestructurada. Se van intercalando los relatos de los hechos del pasado con algunas lecturas y fotos; los testigos de esos años, amigos y vecinos, con los lugares que habitaron como la casa o el campo; la representación de sensaciones y temores reales o imaginarios de la infancia con los integrantes del equipo de filmación, los ensayos y las tomas. La actriz Analía Couceyro representa a Albertina Carri y lo enuncia de este modo: “Soy Analía Couceyro y en esta película represento a...”. Esto distancia al espectador, evita su identificación con la realizadora (con su dolor) y habilita, una vez más, la reflexión. Al desdoblarse, sin embargo, Carri es más protagonista que nadie y su compromiso con lo que está contando es aún mayor, porque narra en primera persona por dos: cuando Couceyro es Carri y cuando Carri le dice cómo hacer de sí misma.

Los Rubios puede ponerse en contacto con *M* (Prividera, 2007), documental que, desde la óptica del hijo, bucea en las aguas turbulentas de una biografía, tan lejos y tan cerca de los enredos burocráticos, la historia de la militancia y los relatos fragmentarios de la memoria.

Por último, no podemos dejar de nombrar la reciente producción de Benjamín Ávila (también hijo de desaparecidos) *Infancia clandestina* (Ávila, 2012), recreación de la vida de una familia montonera que vio truncado sus sueños y, con ellos, sus lazos filiatorios. La historia gira en torno de un niño, Juan, quien debe cambiar su nombre y fingir ante sus amigos de escuela una normalidad que no tiene nada que ver con lo que sucede en su vida diaria. La guerrilla, las muertes, los cambios de identidad, las continuas mudanzas y las situaciones riesgosas son parte de su cotidianeidad.

El análisis del material cinematográfico podría continuar y el número de películas que refieren explícita o implícitamente a este momento histórico son numerosas, pero un estudio escrupuloso daría, ciertamente, lugar a otro trabajo de investigación. Este recorrido breve pretende apenas evocar la atmósfera cultural del período dictatorial y su proyección en los años sucesivos; así como también las diversas posturas que asumieron algunos artistas frente al acontecer de la historia.

2. La música

El proceso militar tuvo como uno de sus objetivos la desarticulación del tejido social a través de la violencia y del terror. La fragilización de los vínculos sociales que propicia la fragmentación a través del temor al otro generó una cultura del miedo que situó en los jóvenes la peligrosidad del sospechoso. En esta franja etaria el rock nacional se afianzó como un espacio constituyente de la voz de un “nosotros” a medida que fueron desapareciendo otros espacios referenciales tales como sindicatos y organizaciones estudiantiles.

A pesar del empleo de recursos poéticos y de la alegoría, muchos representantes de la música nacional fueron censurados, así como también canciones de autores extranjeros con supuesto contenido subversivo.

2.1. El rock y su importancia social

Los jóvenes transfirieron al rock una representatividad que estaba siendo devorada violentamente en otras organizaciones juveniles. La necesidad de reunirse se vio reflejada en el auge de los recitales que se llevaron a cabo en el período 76/77. En momentos de cierre del espacio político, encontrarse con otros con los cuales poder construir una voz representativa del “nosotros” fue fundamental para los jóvenes. El rock fue generando así un espacio caracterizado por la confrontación entre el adentro y el afuera, como dos vivencias contrapuestas: la libertad adentro (en el recital) y la violencia en el afuera.

Con el fin de romper el tejido social, la dictadura reconoció en el rock un sinónimo de subversión y trató de desarticular ese espacio en donde los jóvenes buscaban crear un nosotros. En muchos casos la juventud le asignó a los grupos de rock el papel de portavoces de aquello que quería expresar y no podía: el público le exigía a los músicos que hablaran; el contenido contestatario de sus letras es parte de dicha dinámica. El rock funcionó, así, como un mundo paralelo de los jóvenes, que descifraban en las canciones los mensajes implícitos de rebelión contra la disciplina militar. Sin embargo, este mundo paralelo fue descubierto, perseguido e inscripto en largas listas negras

que comenzaron a limitar las exposiciones de los artistas o la difusión de sus letras.

2.2. Autores y letras prohibidas

En agosto del 2009 el Ministerio de Defensa, que encabezaba Agustín Rossi, dio a conocer las denominadas "listas negras" en las que se incluyen los nombres de actores, músicos, escritores, periodistas e intelectuales; éstas fueron confeccionadas durante la última dictadura militar y testimonian la represión sufrida por los trabajadores de la cultura. Las tres actas que salieron a la luz son parte de los 1500 documentos encontrados durante las tareas de limpieza en un subsuelo del edificio Cóndor, que depende de la Fuerza Aérea.

En las denominadas "listas negras", que estaban clasificadas en cuatro categorías (de Fórmula 1 a Fórmula 4, según "el grado de peligrosidad"), figuran, entre otros, Norma Aleandro, Emilo Alfaro, Héctor Alterio, Osvaldo Bayer, Norman Briski, Julio Cortázar, Roberto Cossa, Eva Giberti, Horacio Guaraní, Víctor Heredia, Federico Luppi, Osvaldo Pugliese, Rodolfo Puigróss, Marilina Ross, Mercedes Sosa y María Elena Walsh.

Estas "listas negras" corresponden a las personas que fueron clasificadas por la junta militar en la categoría "fórmula 4". La primera de las listas es de 1979 y está integrada por 285 nombres. Se destacan locutores, pintores, escritores, actores, directores teatrales y críticos de arte. La segunda, de 1980, está compuesta por 331 personalidades de la cultura. Luego de la guerra por las islas Malvinas, en 1982, los militares elaboraron una nueva lista de la categoría F4 –que se dividió en cuatro subgrupos–, en la que sólo quedaron 46 nombres. El Comité Federal de Radiodifusión (Comfer) dio a conocer este archivo incluido bajo el rótulo de "Cantables cuyas letras se consideran no aptas para ser difundidas por los servicios de radiodifusión" y expuso de esta manera por diferentes razones y sin distinción de género o procedencia, aquellas melodías que no debían llegar a oídos de la gente durante esos años. En esta lista encontramos destacados temas de músicos legendarios como: "Kiss me Love" (Bésame amor) de John Lennon; "Cocaine" de Eric Clapton; "Do you think I'm sexy?" ("¿Crees que soy sexy?") de Rod Stewart, "Tie your Mother down" (Ata a tu madre) del grupo inglés Queen y el

disco "The Wall" (El Muro) de Pink Floyd. Además de estas letras en idioma inglés, también fueron censurados temas del italiano Nicola Di Bari ("Mía"), de los cantautores uruguayos Alfredo Zitarrosa ("Chamarrita del milico") y Daniel Viglietti ("Cruz de luz"), del chileno Víctor Jara y del español Camilo Sesto ("Amor libre").

La censura apuntó sobre todo a los artistas argentinos, desde emblemáticos roqueros como Luis Alberto Spinetta, Charly García o León Gieco, hasta folcloristas politizados como Horacio Guaraní ("Sangre de minero"), Ariel Ramírez ("Alcen la bandera") o César Isella. "Me gusta ese tajo" de Spinetta, "Viernes 3AM" de García o "Canción de amor para Francisca" y "Tema de los Mosquitos" de León Gieco, integran la larga nómina de letras prohibidas. Resulta llamativa la prohibición de los melódicos y despolitizados Sandro, Cacho Castaña ("Cara de tramposo, ojos de atorrante") y Palito Ortega.

El grupo Serú Girán canalizó de modo emblemático el deseo de volver a vivir en libertad, de luchar pacíficamente contra la dictadura. Hubo temas como "Canción de Alicia en el país" que describían exactamente lo que sucedía en esa época.

Los ideales de amor y libertad también encontraban un cauce en los recitales dados por la banda Almendra y el trío Manal en el año ochenta. Poco después Nito Mestre y Charly García realizaron un recital con el objetivo de concientizar a los jóvenes sobre lo que estaba ocurriendo en Malvinas.

Al revisar la discografía argentina, producida ya en la democracia, encontramos una cantidad significativa de canciones que remiten a los sucesos vividos entre el '76 y el '83. "La memoria", "Sólo le pido a Dios" de León Gieco; "Las madres del amor" de Gieco y Luis Gurevich; "Los dinosaurios", "Yendo de la cama al living" y "No bombardeen Buenos Aires" de Charly García; "Pensé que se trataba de cieguitos" de los Twist; "Represión" de Los Violadores y "Desapariciones" de Los Fabulosos Cadillacs.

*Enarbolando dignidad
sobre pueblos vencidos,
abriéndose caminos entre sueño y horror,
van pariendo mucha más vida*

de la que se truncó.

Por siempre joven nos mira la foto de ayer y hoy.

“Las madres del amor”

3. Lugares de escape

Consideramos interesante hacer alusión a un trabajo de Daniela Lucenda “La Zona-Loxon-Einstein: pintura en vivo y cooperación artística durante la última dictadura militar argentina” (*El genio maligno*. Revista de humanidades y ciencias sociales. N°14, marzo de 2014), en el cual la autora identifica iniciativas estéticas que pudieron subsistir en el mundo subterráneo de la ciudad de Buenos Aires. Estas iniciativas buscaron generar espacios de sociabilidad, comunicación y creación conjunta, en los intersticios de la censura y el terror de la última dictadura militar.

La socióloga Lucenda adhiere a la idea de la existencia de un espacio de producción, circulación e intercambio que albergó en su interior a aquellas expresiones artísticas que no podían “ver la luz” o desarrollarse con completa legalidad; se suma de esta manera a lo expuesto por María Teresa Constantín (2006), Ana Longoni (2008) y Viviana Usubiaga (2012). Analiza, en particular, las experiencias del Café Nexor y el taller La Zona, ambos creados en 1981 por el artista plástico Rafael Bueno; las acciones del trío Loxon, que Bueno integró desde 1981 junto con Guillermo Conte y Majo Okner y las presentaciones realizadas por estos artistas junto con músicos de rock, poetas y actores en el Café Einstein (1982-1984).

En el año 1981, el artista Rafael Bueno comenzó a realizar en su casa de la calle Riobamba 959 el Café Nexor. Allí, una vez por semana, a la noche, se juntaban artistas, coleccionistas, críticos e intelectuales del mismo círculo para conversar sobre cuestiones referidas a la cultura y a la política. Si bien las reuniones eran abiertas, sus asistentes se conocían directa o indirectamente, a través de terceros. Los unía su interés por el arte, su gusto por la literatura, su inquietud por la terrible realidad del país y también la pertenencia a una misma generación: la gran mayoría de ellos tenía entre 20 y 30 años. Casi dos años más tarde, en el sótano del mismo edificio, Bueno inauguró el taller La Zona,

que rápidamente se convirtió en el centro de reunión de un grupo jóvenes artistas que comenzaban su camino en el mundo del arte y que buscaban traspasar el quietismo impuesto por la dictadura.

La Zona brindó el espacio físico que posibilitó las reuniones y las interacciones regulares en el taller. Los artistas se apropiaron de ese espacio donde pasaban la mayor parte del día y la noche, compartiendo sus modos de hacer, sus experiencias y sus aspiraciones. Pero La Zona no solo funcionó como taller: allí también se hicieron fiestas, muestras y performances en las que participaron, además del núcleo que utilizaba regularmente el espacio, otros artistas y poetas cercanos que compartían con este grupo la impronta experimental y disruptiva de sus producciones estéticas.

Las acciones más frecuentes eran las muestras y presentaciones del trío compuesto por Bueno, Conte y Okner, donde se exponían las obras del grupo y los artistas creaban con una pintura de tipo industrial, llamada Loxon, que se utilizaba para recubrir e impermeabilizar paredes. La elección de este tipo de producto, fabricado con fines no artísticos y de uso habitual entre los pintores de casas, se debía a dos razones: por un lado, la escasa disponibilidad de recursos económicos de los artistas; la pintura Loxon era mucho más barata que los oleos y los acrílicos «nobles» utilizados frecuentemente en el mundo de la plástica. Por otro lado, se trataba de una pintura que permitía cubrir de un modo efectivo y duradero las grandes telas, paredes, lonas, papeles, cartones y plásticos sobre las que el grupo trabajaba. Es decir, era el «acrílico» más apropiado para los fijar los colores en las grandes superficies donde plasmaban sus creaciones conjuntas. El empleo de este material se volvió entonces uno de los rasgos distintivos del grupo, al punto que la marca de la pintura Loxon se convirtió en el nombre del trío de artistas.

De esta manera alternativa y “subterránea” algunas expresiones artísticas procuraron superar las barreras impuestas por la última dictadura militar.

4. La literatura

Aunque de manera sucinta, hemos querido plasmar cómo la cultura en sus diversas formas de manifestación fue atacada por las Fuerzas Armadas

con el fin de aniquilar todo aquello diferente o disidente respecto de las iniciativas del gobierno de facto. Los artistas debieron esconderse, camuflarse y “vestir” también sus producciones estéticas. Las vías de escape fueron muy pocas y a menudo conllevaron el miedo a la persecución y la muerte. En este sentido, hemos observado cómo la metáfora ha sido una fiel compañera de intelectuales y artistas para permitir su supervivencia.

En este apartado iniciaremos un recorrido por el ámbito que incumbe principalmente a este trabajo: el literario. Consideramos pertinente, para sentar las bases necesarias para el abordaje del corpus elegido en este trabajo, hacer una breve mención de las periodizaciones realizadas por algunos de los críticos que se han ocupado de este corpus especial de obras. En su libro *Tiempo pasado* (2012), Beatriz Sarlo propone tres etapas que engloban las diferentes creaciones literarias vinculadas con la última dictadura militar argentina. Cada una de ellas está caracterizada por el vínculo entre historia y literatura, así como también por una forma particular de narrar o referirse al pasado.

La primera etapa, contemporánea del Proceso, se caracteriza por ser preponderantemente alegórica. La literatura intentó, en palabras de Sarlo, más que proporcionar respuestas articuladas y completas, rodear ese núcleo resistente y terrible que podría denominarse lo real. Así, el conjunto de obras literarias nacidas en este primer período parece buscar formas de hablar de lo que sucedía cuando muchos discursos estaban obturados. De esta manera, al producir un efecto de reconocimiento, pero no necesariamente de mimesis, la literatura proporcionaba un modelo de reflexión a la vez estético e ideológico que lograba oponerse al discurso unívoco de las Fuerzas Armadas y ofrecer una pluralidad de sentidos, al tiempo que una perspectiva dialógica en el sentido bajtiniano del término.

Dentro de este grupo, Sarlo sitúa, entre otras, la novela *Respiración artificial* (Pomaire, 1980) de Ricardo Piglia. El autor la escribió en pleno proceso militar, lo que lo llevó a desarrollar un estilo particular caracterizado por reflejar la situación represiva escapando, por medio de una codificación particular, de la censura. La situación de Piglia coincide con la de muchos de los intelectuales de la época en su intento por buscar un lenguaje alternativo que logre oponerse al régimen que sustentaba el monopolio del saber, el poder y la palabra. Desde otro lugar geográfico, alejado física pero no emocionalmente

del horror, David Viñas escribe *Cuerpo a cuerpo* (1979). Desde 1976, el autor estuvo exiliado en varios países, entre ellos España y México. Sobre esta vivencia, en la contratapa de la primera edición de la obra el autor afirma: “esta novela surge, eso sí, de la pasión, del horror, de la ira del exilio”.

En su artículo *Tierras de la memoria* (2010), el escritor argentino Carlos Gamerro también se detiene en el análisis de las novelas vinculadas con la última dictadura. En cuanto a la primera etapa, su análisis no ofrece diferencias con respecto a lo expuesto por Sarlo. Gamerro dedica algunos pasajes a las obras *Nadie Nada nunca* de Juan José Saer (1980) y *Cuarteles de invierno* de Osvaldo Soriano (1980), producciones que considera tienen un matiz alegórico. En lo que respecta a la obra de Saer, cabe señalar que en ella la dificultad de generar un discurso que dé cuenta de la complejidad de lo real se convierte en un recurso formal. El relato fluye entre los complicados límites del mito y la historia, la política, el suspense y la reflexión. En *Cuarteles de invierno*, en cambio, se puede identificar con mayor claridad el contexto aludido: la historia transcurre en un pueblo donde la autoridad es el Ejército pero algunos civiles, aliados a esa fuerza, también tienen poder. Esto refuerza la idea de un gobierno cívico-militar. Como elementos históricos reconocibles en la novela podemos mencionar los famosos Falcon verdes, paramilitares con lentes oscuros, ostentación de armas y un ambiente represivo.

La segunda etapa es, por decirlo de algún modo, más explícita. Podemos ubicarla desde el regreso a la democracia en 1983 hasta fines del siglo XX; en ella el lenguaje denotativo desplaza al connotativo y trae a la escena el testimonio. Se deja a un lado lo alegórico y el relato vivencial de los hechos se constituye en el eje de la historia. De esta manera, las voces de los damnificados toman un lugar preponderante. Esto genera un conflicto entre realidad- ficción, visión parcial y total de los hechos. El testimonio plantea ciertos riesgos, debido a que se encuentra plasmado por la subjetividad del individuo y en consecuencia en él operan mecanismos de olvido y de memoria. Además, en su momento de enunciación no tiene como intención constituirse como un discurso estético, lindante con lo ficcional, sino reproducir aquello que identifica como “lo real”. En “Literatura y testimonio” (2009), Rossana Nofal afirma al respecto:

Estos relatos testimoniales no pertenecen al canon literario, sin embargo disputan un espacio particular dentro del sistema. En el debate literario el género testimonial privilegia el contenido sobre la forma. Sin embargo, al construir una forma para la experiencia del pasado, la escritura testimonial pone en evidencia lo que es propio de toda narrativa: el hecho de ser siempre una perspectiva sobre lo ocurrido. La reconstrucción del pasado es inconclusa y sólo algunas zonas pueden reproducir una instantánea de la verdad (148).

Dentro de este segundo grupo es posible situar *Recuerdo de la muerte* (1984), el libro de Miguel Bonasso. La obra se estructura a partir de los testimonios de sobrevivientes de centros clandestinos de detención. Desde el punto de vista de Nofal, esta obra funda un género particular de la literatura argentina: la novela testimonial, fórmula en la que conviven la ficción y el testimonio. La obra *Poder y desaparición: los campos de concentración en la Argentina* de Pilar Calveiro (1998) constituye otro buen ejemplo. Posee un carácter polifónico, ya que está escrita a partir de testimonios de sobrevivientes de diferentes campos de tortura y concentración. Calveiro reflexiona sobre el concepto político que subyace a estas prácticas, entrelazando en el relato su experiencia personal. En *Ni el flaco perdón de Dios. Hijos de desaparecidos* (1997), Juan Gelman relata también su historia y la de otras víctimas de la dictadura en esta misma línea discursiva.

Al igual que Nofal, Beatriz Sarlo (2012) cuestiona la creencia casi sagrada en relación a lo testimonial, y considera que deberían examinarse los privilegios que se les ha otorgado. Afirma, en ese sentido, que esa tendencia que llama el sujeto resucitado (marcada por la restauración de los sujetos expulsados y de su voz), merece estudio y revisión. Considera que el campo de la memoria es un campo de conflictos, ya que en ella olvido y recuerdo se vinculan inevitablemente, seleccionando aquellos pasajes de vida que se quieren recordar y ocultando muchos otros. Para fortalecer su argumento, Sarlo cita a Jacques Derrida, quien niega que se pueda construir un saber sobre la experiencia, en tanto no se tiene conocimiento acerca de qué es la experiencia; no hay relato que pueda darle unidad al yo y valor de verdad a lo empírico.

Gamerro, por su parte, identifica las obras producidas en esta etapa como novelas de la posdictadura, escritas por la generación de los “protagonistas”; son generalmente textos testimoniales ligados a un imperativo de “verdad”. Cita como ejemplos relevantes: *La voluntad* de Eduardo Anguita y Martín Caparrós (1997) y *Nunca más*, informe emitido por la CONADEP (1984).

Este período encontraría, creemos, un cierre interesante –y una apertura a la siguiente etapa– fuera del campo específicamente literario, en el film *Los Rubios*, al que hemos aludido anteriormente. Creemos que, en tanto produce un juego entre realidad, ficción y documental, *Los rubios* produce una inflexión en el devenir de las representaciones del período dictatorial, y especialmente en lo que refiere a la construcción de la voz de los hijos de desaparecidos. Ciertamente, la película suscita una serie de problemas temáticos y formales que, como veremos, pueden iluminar la lectura de algunos textos literarios posteriores.

Ahora bien, dentro de nuestro campo específico de análisis, este punto de inflexión podría ser situado en la obra de Félix Bruzzone *Los topos*. Ésta marcaría un cambio de dirección rotundo, estableciendo el inicio de la tercera etapa compuesta en su mayoría por obras de autoría de hijos de desaparecidos o exiliados. En ellas el testimonio deja lugar a la ficción. Los personajes ya no recrean una historia que asevera ser real, sino que desde perspectivas muy diferentes, de manera literal o metafórica, se refieren al suceso histórico mencionado pero rompen muchas veces con el verosímil realista, abonando continuamente la ambigüedad y forzando los límites entre relato autobiográfico y pura ficción.

Encontramos aquí una divergencia entre la periodización realizada por Sarlo y la de Gamerro. Este último distingue una tercera y una cuarta etapa, dividiendo de esta manera el núcleo de obras incluidas por Sarlo en este último período. En la tercera etapa identificada por Gamerro aparecen los testigos indirectos, aquellos niños o adolescentes que vivieron durante la dictadura. Vuelve la estética indirecta o refractada, pero esta vez como opción estética. Entre las obras de este período incluye *La casa de los conejos* de Laura Alcoba (2008) y *Dos veces junio* de Martín Kohan (2002). En la última etapa se encontrarían las obras de aquellos escritores que no tienen recuerdos personales de la época, que “saben” porque escucharon las historias

familiares, o leyeron, o investigaron, o imaginaron lo sucedido. Son las llamadas reconstrucciones imaginativas. En ese segundo grupo se inscribe *Los topos*.

Decidimos aquí guiarnos por la periodización que realiza Beatriz Sarlo, ya que no coincidimos con Gamero en la distinción entre “testigos indirectos” y “escritores que no tienen recuerdo personal”. Gamero incluye dentro de este último grupo a autores que vivieron en ese convulsionado contexto y que consideramos sí tienen recuerdo, directos o indirectos, de los hechos.

En su tesis *La crisis de representación en tres novelas de hijos de desaparecidos: los topos de Félix Bruzzone, La casa de los conejos de Laura Alcoba y Perder de Raquel Robles*, Rilke Broekaert afirma que en estos tres textos se produce una crisis de representación y de identidad que lleva a los autores a concebir sus obras estéticas como una vía de escape. Reconoce de esta manera un vínculo entre el suceso y la experiencia del sujeto que le permite recurrir a su recuerdo personal, recuperando su pasado.

Estas reflexiones están en consonancia con el planteo de Gustavo Quiroga y Santiago Allende, quienes encuentran en la literatura el ámbito propicio para acercarse al estudio del pasado reciente. Para ello, sustentan su hipótesis en las teorizaciones de Raymond Williams y Walter Benjamin. El primer autor les permite indagar la posibilidad de analizar a partir de la literatura las expresiones de una estructura de sentimientos dinámica, es decir: de diversos modos de hacer, pensar y decir que son parte estructural de un momento histórico de una sociedad. Walter Benjamin, por su parte, les permite interrogarse sobre la capacidad de la narración de poner en circulación un conjunto de sentidos y realidades de otra forma inasibles, es decir, sobre las posibilidades performativas del lenguaje narrativo. Consideran, así, la relación existente entre literatura y realidad desde una doble perspectiva que contempla tanto los sentidos sociales que trascienden la voluntad del artista imprimiéndose en su obra, como las construidas por él desde la potencialidad de la narración. Al referirse a Félix Bruzzone y Laura Alcoba, Quiroga y Allende proponen entender los textos como poéticas fragmentarias que se conectan con el pasado, al que parecen volver constantemente, mitificándolo y desafiándolo. Los novelistas reconocerían en ese pasado un lugar específico

donde consolidar sus lazos de filiación, donde comenzar a construir su memoria y su identidad (2010: 12).

A través del análisis de *Los topos* (Mondadori, 2008), *La casa de los conejos* (Edhasa, 2008) y *Perder* (Alfaguara, 2008) intentaremos reconstruir el camino emprendido por estos autores en su búsqueda identitaria y, de ese modo, aportar nuevos elementos de reflexión insumos a nuestra memoria colectiva.

CAPÍTULO II: Novelas sobre la última dictadura militar. Breve historia de sus búsquedas temáticas y formales

El recorrido que realizaron Gamerro y Sarlo, expuesto en el capítulo anterior, nos presenta una narrativa argentina que ha incluido entre sus temáticas de manera directa o indirecta, tanto explícita como implícitamente, los sucesos vividos durante la última dictadura militar. Tal como hemos señalado, las insinuaciones y las alegorías fueron algunas de las estrategias empleadas por los escritores para remitir a esta etapa histórica. El período obligó, en efecto, a los autores a generar nuevas formas de expresión. Como expusimos en la introducción, a nivel social se producen vínculos de fuerza que se materializan en el sistema literario y explicitan las relaciones simbólicas entre los creadores y las instituciones, en este caso el Estado nacional. Debido a estas presiones, como vimos, la alegoría ganó muchas de las páginas escritas durante esos años.

Con el retorno de la democracia se gestó la necesidad social de conocer en profundidad los sucesos acontecidos durante la dictadura. Este requerimiento dio lugar al testimonio y la denuncia directa. Las restricciones, desde fuera, que sufrían los autores y sus obras se disolvieron y el campo literario se convirtió en un selecto espacio de expresión. Proliferaron obras que difundieron las voces de las víctimas y testigos del accionar de la junta militar. La ficción pareció ceder su lugar protagónico al relato histórico; la función estética permitió que la emotiva ganara espacio y conmoviera a los lectores.

El conocimiento de los sucesos acontecidos entre 1976 y 1983, el juicio a las juntas y el producto de la investigación de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas oficializaron las acciones emprendidas por el Proceso de Reorganización Nacional. El tiempo y el correspondiente distanciamiento de los hechos permitieron que la ficción se instalara nuevamente en la escena narrativa. Numerosos autores, protagonistas de la época o no, se valieron de experiencias denunciadas por las víctimas para escribir historias contextualizadas en momentos de tanta oscuridad.

En este capítulo haremos un recorrido por las búsquedas temáticas y formales de algunas de dichas obras. Haremos una selección del vasto corpus existente que refiere a esta temática, ya que abordarlas en su totalidad sería

imposible en el marco de esta Tesis. El camino que proponemos a través de los antecedentes nos ayudará a brindar un panorama general de la narrativa referida a este hecho histórico y nos permitirá centrarnos con mayor rigurosidad en el corpus seleccionado.

Nos hemos referido ya a las formas de narrar que se encuentran vinculadas directamente con el momento de producción de las obras; ahora dedicaremos un apartado a dos procedimientos narrativos que encontramos como constantes en diferentes proyectos creadores: el testimonio y la ficcionalización de la historia. Podemos afirmar que estos procedimientos se mantienen hasta las narrativas del siglo XXI.

Por otro lado, analizaremos algunas temáticas abordadas en las diferentes etapas descritas tanto por Sarlo como por Gamero y que aparecen en las obras que analizaremos: la ausencia y el exilio, el robo de niños, la figura del cómplice o traidor y la gesta de Malvinas. Este último tema no aparece en ninguna de las tres novelas seleccionadas, pero es un tópico de presencia indiscutida, que amerita que nos detengamos en él.

1. Procedimientos narrativos

A grandes rasgos, es posible identificar dos procedimientos narrativos que aparecen como una constante en las novelas vinculadas a la dictadura; ambos están signados por la época de producción. Por un lado, están aquellas obras que, por ser coetáneas, debieron recurrir a la ficcionalización de la historia para evitar la censura y la persecución de los autores. Por otro, aquellas que, una vez concluido el gobierno de facto, se valieron del relato testimonial, como estrategia narrativa, al tiempo que como una forma de denuncia. Ejemplos de la primera serie son *Nadie, nada, nunca* de Juan José Saer y *Respiración artificial* de Ricardo Piglia, debido a que, aunque de modos muy diferentes, recurren a la ficcionalización para referirse a la realidad histórica y establecen un diálogo con las obras de nuestro canon.

En su trabajo “La narración del terror. Notas sobre *Respiración artificial*”, José Di Marco analiza cómo aparece en la historia de la novela la ficción y la verdad de la realidad argentina. Para analizar la obra recurre a las mismas palabras de Piglia, quien ha señalado que la ficción trabaja una zona

indeterminada, indecible, entre ficción y verdad: la ficción no evita la verdad sino que la tematiza. La verdad no es algo dado, establecido de antemano, un conjunto de hechos o un sistema de relaciones que esté ahí, a la espera pasiva de que se lo nombre. Es un campo de fuerzas, un asunto conflictivo inscripto en relaciones de poder y, por lo tanto, en un horizonte político (Di Marco 2008:3).

Respiración artificial se erige por tanto como un nuevo discurso que se enfrenta al hegemónico marcado por el Estado. El autor propone un guiño cómplice con el lector, quien lee la historia de personajes de la realidad argentina del siglo XIX, pero reflexionando filosóficamente sobre ese presente. Di Marco considera que:

Es una novela política y, por lo tanto utópica, no porque vaticine el decurso de los hechos ni proponga una salida, sino porque postula un enclave imaginario de enunciación que desafía el sentido común, discute las representaciones instituidas, subvierte los géneros literarios establecidos y desestabiliza el régimen de verdad que el poder impone. (Di Marco 6)

A través de sus personajes Piglia propone reflexionar y mostrar la violencia y el terror reinante en la Argentina desde 1976; no refiere a él de manera especular sino que ficcionaliza la realidad tomando un pasado lejano igual de violento.

Otra forma de ficcionalización es la empleada por Juan José Saer en *Nadie, nada, nunca* (Seix Barral, 1994). El autor recurre al relato como máscara de la historia real que desearía contar. Nos ubica en Rincón, un pueblo de Santa Fe, donde misteriosamente los caballos son mutilados. No conocemos cómo se hace ni quién lo hace, sólo tenemos el efecto: el cadáver. En este contexto aparece el Gato Garay, quien cuida de un bayo amarillo. La trama no se desarrolla en extenso ya que Saer apuesta por la experimentación formal. Decide relatar la historia desde distintos puntos de vista, juega con la percepción de los hechos y otorga principal atención a lo cotidiano, a lo monótono. A lo largo de sus páginas el lector percibe el miedo, la inseguridad y el terror ante una situación violenta que parece no tener explicación. El

desconocimiento sobre las causas de la mutilación de los caballos es, en efecto, el mismo desconocimiento que giraba en torno a los desaparecidos. A medida que el lector va anoticiándose de la muerte y la forma en la que el asesino mata a los caballos, ciertas ideas parecen ilustrar lo que sucedía en la realidad.

No se sabe, dice, Elisa. No se sabe, pero es así. Si un asesino, argumenta, quisiera desembarazarse de un cuerpo, ¿adónde se le ocurriría hacerlo desaparecer? En el campo. - O en el río- digo yo-. Dos buenos bloques de cemento, uno en cada pie, y hasta la vista. Elisa no parece haber escuchado mi sugerencia: no, para ella, es el campo, entre los yuyos, el lugar indicado. Explica sus razones con minucia obsesiva. El hombre de la ciudad enterrará la evidencia en el campo, de noche, entre los yuyos, creyendo de ese modo librarse para siempre de ella- hacia atrás, hacia el fondo de la tierra, que es el lugar en el que reposa, ya lo sabemos, el pasado. (Saer 51)

Las ideas de Elisa parecen ilustrar lo que tiempo después la sociedad argentina conocería, la desaparición y eliminación de los cuerpos por parte de las Fuerzas Armadas. Los espacios seleccionados para cumplir con tal fin y las estrategias empleadas circulaban en el discurso social y se masificaron con el regreso a la democracia. Otro aspecto social que debemos mencionar es el clima de desconfianza que se verbaliza cuando matan el zaino del Caballo.

El vecino de años, el padre o el hermano, el amigo de la infancia, se volvieron de golpe sospechosos. (Saer 66)

Aquí se percibe lo expuesto en el capítulo I: las acciones emprendidas por las Fuerzas Armadas con el fin de destruir el tejido social, evitar las uniones y generar la desconfianza social.

El otro procedimiento que mencionamos, y que propone una perspectiva diferente, es el relato testimonial. La historia llega de la voz de un protagonista o testigo de los sucesos.

En *Recuerdo de la muerte* (Bruguera, 1984), Miguel Bonasso se vale de la historia de Jaime Dri, un militante montonero, para ilustrar el clima de la Argentina desde mediados de los setenta. Su experiencia como militante le permite narrar las terribles experiencias vividas por aquellos que protagonizaron la resistencia armada. La historia de Dri, cincelada por la pluma de Bonasso, permite al lector inmiscuirse en un mundo en el que el terror, la tortura y la censura que eran moneda corriente. Esta obra recurre a una descripción desgarradora de los hechos y denuncia los mecanismos del terrorismo de Estado.

Como mencionamos en el capítulo anterior encontramos otras obras que recurren a este procedimiento; entre ellas, *Poder y desaparición: los campos de concentración en la Argentina* de Pilar Calveiro y *Ni el flaco perdón de Dios. Hijos de desaparecidos*, Juan Gelman. El punto en común de estas obras es el claro objetivo de visibilizar lo ocurrido a través de casos verdaderos, recurriendo a las voces de los que estuvieron allí. Al inicio de *Poder y desaparición: los campos de concentración en la Argentina* (Colihue, 1998), Pilar Calveiro expone los objetivos que persigue su obra:

También por eso, en este texto intentaré centrarme en las descripciones que hacen los protagonistas, en los testimonios de las víctimas específicas que, con un nombre y un apellido, con una historia política concreta hablan de estos campos desde su lugar en ellos. Cada testimonio es un universo completo, un hombre completo hablando de sí y de los otros. Sería suficiente tomar uno solo de ellos para dar cuenta de los fenómenos a los que me quiero referir. Sin embargo, para mostrar la vivencia desde distintos sexos, sensibilidades, militancias, lugares geográficos y captores, aunque haré referencia a otros testimonios, tomaré básicamente los siguientes: Graciela Geuna (secuestrada en el campo de concentración de La Perla, Córdoba, correspondiente al III Cuerpo de Ejército), Martín Grass (secuestrado en la Escuela de Mecánica de la Armada, Capital Federal, correspondiente a la Armada de la República Argentina), Juan Carlos Scarparti (secuestrado y fugado de Campo de Mayo, Provincia de Buenos Aires, campo de

concentración correspondiente al I Cuerpo de Ejército), Claudio Tamburrini (secuestrado y fugado de la Mansión Seré, provincia de Buenos Aires, correspondiente a la Fuerza Aérea), Ana María Careaga (secuestrada en El Atlético, Capital Federal, correspondiente a la Policía Federal). Todos ellos fugaron en más de un sentido. (Calveiro 17)

Explorar la historia a través de las experiencias de los protagonistas, conociendo su nombre propio, así como también el lugar físico en el que ocurrieron los hechos se convierte en una necesidad; es la manera de visibilizar cabalmente el horror. Calveiro reconoce la intervención activa del Ejército, la Marina, la Aeronáutica y la fuerza policial que materializaban su poder a través de las patotas, los grupos de inteligencia y los guardias entre otros; todas ellas mostrando la convicción de sentirse como dioses: *“Aquí adentro nosotros somos Dios” o “ Sólo Dios da y quita vida. Pero Dios está ocupado en otro lado, y somos nosotros quienes debemos ocuparnos de esta tarea en la Argentina”* (33). Su obra ahonda en las descripciones de las técnicas de tortura y sometimiento empleadas por las Fuerzas Armadas:

La desnudez, la capucha que escondía el rostro, las ataduras y mordazas, el dolor y la pérdida de toda pertenencia personal eran los signos de la iniciación en este mundo en donde todas las propiedades, normas, valores, lógicas del exterior parecen canceladas y en donde la propia humanidad entra en suspenso. La desnudez del prisionero y la capucha aumentan su indefensión pero también expresan una voluntad de hacer transparente al hombre, violar su intimidad, apoderarse de su secreto, verlo sin que pueda ver, que subyace a la tortura, y constituye una de "las normas de la casa". La capucha y la consecuente pérdida de la visión aumentan la inseguridad y la desubicación pero también le quitan al hombre su rostro, lo borran; es parte del proceso de deshumanización que va minando al desaparecido y, al mismo tiempo, facilita su castigo. (36)

En *Ni el flaco perdón de Dios. Hijos de desaparecidos*, Juan Gelman emplea también este procedimiento narrativo; además de tomar la voz de los protagonistas, trabaja con la de los hijos y sus percepciones, con las formas en que ellos reconstruyeron su vida y la de sus padres. Realiza un trabajo muy interesante que establece vínculos entre sus historias personales y la historia colectiva; ahonda en cómo un suceso de la vida privada pasa a la esfera colectiva y se constituye en un capítulo de la historia de esos hijos y de nuestro país. En diferentes partes de la obra encontramos el desconcierto de los que quedaron y el esfuerzo por reconstruir su vida.

RAMÓN: Mi papá está desaparecido. Como a los demás, también a él se lo llamó terrorista, o subversivo, o extremista, o cualquier título que generaliza a la persona. No tengo ni un miserable recuerdo de mi viejo, más allá de lo que me dicen, a partir de las preguntas que voy haciendo, empiezo a transformar ese execrable término de desaparecido o de extremista o cualquier otro que generaliza una cosa tan particular y tan entera como es una persona, una persona que se llamaba Daniel, que trabajaba de colectivo y de mecánico, que militaba aparte de esas dieciséis horas por día que trabajaba, que era mi papá y era parte de la sociedad. (Gelman 48)

Las obras a las que nos acabamos de referir son ricas en matices y recursos y tienen un enorme valor testimonial. Lamentablemente no podemos detenernos aquí en un análisis detallado, pero lo expuesto nos permitirá estudiar los usos y transformaciones de esos dos procedimientos fundamentales en las obras de nuestro corpus.

2. Constantes temáticas

Como adelantamos, además de la recurrencia de ciertos procedimientos narrativos, es innegable la presencia de temas comunes en las obras que emergieron entre fines del siglo XX e inicios del XXI. Si bien estos escritos transitan recorridos muy diversos, comparten algunos tópicos: entre ellos, de

modo prominente, la ausencia y el exilio, el robo de niños, la figura del traidor y la gesta de Malvinas.

2. 1. La ausencia y el exilio

La ausencia recorre de modo explícito o sutil todas estas novelas. Muchas de las historias suelen rondar en torno a un personaje que no interviene directamente en la acción, pero la misma tiene existencia gracias a él, gracias a sus vivencias. En su mayoría, las obras que recurren al procedimiento narrativo del testimonio se valen de este tópico: la vida y la desaparición de familiares militantes.

La ausencia también puede aparecer con otros matices, Tununa Mercado en *En estado de memoria* (Seix Barral, 1990) la presenta de forma innovadora, hallándola en su propia identidad. La ausencia se materializa en su propia existencia, las ausencias de sus seres queridos hacen que su ser, su esencia, se encuentre ausente.

A través de diferentes mecanismos que permiten vincular su obra con lo autobiográfico, la escritora intenta plasmar aquellos recuerdos importantes vividos en los años de la dictadura y la posdictadura. El tema en primera instancia parece ser el *exilio*; su exilio en Francia y luego en México. Al regresar a la Argentina la protagonista, la historia toma un viraje que otorga a la ausencia un rol protagónico; si bien ella es presencia, presencia en su suelo argentino tan añorado, en su tierra encuentra la ausencia de sus amigos desaparecidos. Para paliar ese vacío, el personaje principal busca en su memoria intentando materializar esos recuerdos, y con ellos reconstruir su identidad. En “El tiempo del exilio”, Alberto Giordano afirma que “al pensar en la imagen de un narrador que escribe para saber cuál es el vínculo que lo liga a un determinado universo temático y cuáles son sus posibilidades de explorarlo literariamente” se le hace presente la obra de Tununa Mercado (2006: 44).

Contemporáneo de Mercado, Sergio Chejfec aborda el tema de la ausencia en *Los planetas*. Su recurso es también el recuerdo, el recuerdo de lo vivido por el narrador S y su amigo M. Si bien la trama se ubica en el presente, la historia se desarrolla a partir de la evocación del pasado. Chejfec se vale del

empleo de varios narradores -S, M, el padre de M y un narrador en tercera persona omnisciente- para demostrar que la reconstrucción del pasado es una labor muy difícil e imperfecta. De esta manera aparece uno de los ejes centrales que reconoce Rosana López Rodríguez en su trabajo “A la deriva: la derrota durante el Proceso militar en la literatura argentina”, que es el problema de la memoria. Los otros ejes que, según esta autora, organizan la obra, son el problema de la identidad, el de la muerte y el del duelo.

En *Respiración artificial* la ausencia es también un eje central. Valiéndose de una variedad de textos (documentos, cartas, monólogos, diálogos), con el objetivo de reflejar la atmósfera de represión en que se vivía, pone en escena una polifonía de voces que buscan manifestarse en el silencio impuesto por el régimen dictatorial y reconstruir la historia de un personaje ausente. Tomando las palabras de Amor Hernández Peñaloza:

Respiración artificial es un libro fragmentario, hecho de retazos de lectura, que depende de múltiples formas, de desvíos genéricos que se revelan a lo largo de su escritura, formando una obra múltiple, donde hallamos: Nueva Novela Histórica, biografía, autobiografía (autoficción), diario íntimo, epistolar, policial, microrrelato, ensayo y novela (Hernández Peñaloza 2011: 313)

Piglia nos presenta a Emilio Renzi, quien desempeñándose como seudo detective intenta reconstruir la historia de Emilio Ossorio gracias a los datos proporcionados por su tío Marcelo Maggi, primer interesado en la reconstrucción de esa biografía. Ossorio fue un conspirador en la época de Rosas, un personaje oscuro de la Argentina del siglo XIX en quien el historiador Maggi está particularmente interesado. El relato en torno a este personaje ausente permite recrear e imaginar la Argentina del último golpe militar.

El exilio y sus recuerdos también están presentes, como decíamos, en la obra de Tununa Mercado. En una narración que gira en torno de la ausencia, la memoria aparece para recuperar el pasado a través de un ejercicio doloroso, pero curativo. El recordar comprende la memoria de su cuerpo, que en el exilio mostró dolencias psicosomáticas y la memoria de los hechos vividos. Al

respecto, Alberto Giordano en “El tiempo del exilio” expone la situación con gran maestría:

Este libro es una constante interrogación sobre el sentido del exilio como vivencia personal y como experiencia traumática y sobre las posibilidades del arte narrativo de su autora para hacer que la interrogación tome una forma literaria. Mercado lo escribió para saber qué ocurrió en su vida las dos veces que tuvo que exiliarse y, al mismo tiempo, cómo se puede narrar la catástrofe del desarraigo sin abandonar el relato a las codificaciones de la psicología o de la ideología y sin resignarse a hacer literatura, en cualquiera de los sentidos ya convenidos para este término. Por eso la forma que toma en la narración su vínculo con el pasado no es, como en tantos relatos autobiográficos, la retórica de la memoria, que busca en lo que ocurrió lo que pueda servir a una estrategia de autofiguración en el presente, sino la escritura de los recuerdos, que explora la coexistencia problemática de un pasado que no termina de ocurrir y un presente de inquietud que no alcanza a cerrarse sobre sí mismo (Giordano 44).

La ausencia y el exilio se constituyen en temáticas eje de las obras seleccionadas para nuestro análisis. Al referirnos a *Los topos*, *La casa de los conejos* y *Perder* será ineludible la contemplación de la ausencia y la consecuente búsqueda que genera ese vacío. El exilio también se constituye en un motor de búsqueda, de cuestionamientos y de historias.

2. 2. La apropiación de menores

El secuestro de mujeres embarazadas y la posterior apropiación de sus bebés fue una de las acciones emprendidas por las Fuerzas Armadas en el denominado Proceso de Reorganización Nacional. La literatura proporciona un gran número de novelas, escritas ya en democracia, que toman este terrible suceso y lo trasladan al ámbito de la ficción.

El distanciamiento temporal respecto de la última dictadura militar les permitió a los autores enfocar esa nefasta época desde múltiples ángulos y poner en juego varias temáticas referidas directamente a ella. Como señala Aletta de Sylvas en su artículo “La ficción espacio simbólico de la ausencia en la novela argentina contemporánea”, las relaciones entre literatura y experiencia histórica “se van modificando de acuerdo a los modos de narrar y a las circunstancias en la que están insertos. No es lo mismo narrar durante la dictadura teniendo que evadir la censura o en el exilio, la posdictadura, en los años ‘90 o en la actualidad” (2010: 1). No sólo está en juego un aspecto coyuntural –qué está permitido y qué no está permitido decir– sino también la perspectiva desde la que se narra. Allí entran en juego el paso del tiempo, la elaboración de los duelos, la reconstrucción de lo sucedido, la reparación política y jurídica.

En el grupo de textos escritos ya en democracia encontramos una gran variedad de historias, fruto de la recuperación de la libertad de expresión y del avance en el reconocimiento de la lucha por los derechos humanos. Valiéndose de los datos históricos, de las investigaciones que proliferaron a partir de los años noventa sobre el tema, diversos escritores abordaron algunas de las problemáticas que forman el rompecabezas de los sucesos de la última dictadura militar. Son historias que articulan y tensionan ficción y realidad; imaginación y memoria, verdad y verosimilitud.

Como mencionamos anteriormente, el Proceso de Reorganización Nacional puso en marcha un plan sistémico de secuestro, robo y apropiación de niños que requirió de la complicidad de instituciones de la Nación y de la concreción de procedimientos ilegales. En *A veinte años, Luz*, la primera novela de la escritora Elsa Osorio (1998) se recrea esta línea de acción emprendida por el gobierno de facto y se realiza una fuerte denuncia social. La protagonista de la historia es Luz, nieta de un militar, quien al descubrir que no es hija biológica de quienes decían ser sus padres en un momento muy especial de su vida –estando embarazada– decide buscar su identidad. Para cumplir con ese fin recurre a las Abuelas de Plaza de Mayo y se comprueba que nadie de su familia biológica la busca, ya que desconocen su existencia.

Es interesante mencionar que, según la autora, cuando ella escribió el libro no se conocían casos de chicos que buscaran su propia identidad; su

historia ayudó a visibilizar una problemática en la que aún no se había reparado. Si bien es ficticia, la trama aborda lo acontecido con muchos niños que fueron separados de sus padres. En una nota realizada por la agencia Télam la autora afirma que no se trata de “una novela testimonial, sino simplemente una ficción de una triste historia” (2014).

Como veremos más adelante, la apropiación de menores y la búsqueda por parte de los sobrevivientes es un eje argumental de *Los topos* y una historia latente que se proyecta hasta el día de hoy en *La casa de los conejos*.

2. 3. La figura del cómplice- traidor

El Proceso de Reorganización Nacional direccionó el accionar de diversas instituciones sociales para que sean funcionales a su proyecto de acción. Para poder llevar adelante su plan, era necesario dominar o anestesiar a todo grupo disidente. Por lo tanto, desde el gobierno, se procuró eliminar todo aquello que no respondiera a los objetivos de la dirección de facto y a quienes se opusieron al modelo socio-económico que implementaron se los sindicó como enemigos, calificándolos de subversivos. De esta manera, se desarticuló el entramado social y se rompieron los vínculos de solidaridad social que en él existían; cualquier persona allegada podía convertirse en un traidor. Como aparece en *Respiración artificial* (Piglia, Pomaire, 1980) en el contexto del aniquilamiento de los caballos: “*El vecino de años, el padre o el hermano, el amigo de la infancia, se volvieron de golpe sospechosos*” (66).

En 1995, el escritor argentino Luis Gusmán abordó otro tema, el de los *cómplices*, que abre un interrogante, o cuestionamiento, sobre la complicidad de la sociedad civil. Su novela *Villa* (1996) gira en torno del accionar de un médico conformista y obsecuente, quien con el paso de los gobiernos fue amoldándose a las exigencias de cada uno. La historia transita la muerte de Perón, el gobierno de Isabel Martínez y la llegada al poder de los militares.

Carente de moral y de autonomía, el protagonista se convierte en cómplice de las torturas llevadas adelante por la Triple A; él es quien indica hasta qué momento el cuerpo de los detenidos aguanta la tortura. Este personaje parece no tomar conciencia de su participación en esos crímenes.

La trama permite ver el *modus operandi* de instituciones que debían encargarse del bienestar de la población y cómo los bienes del Estado son empleados para cumplir con las nefastas acciones de la junta.

Otra novela que aborda el tema es *El fin de la historia* de Liliana Heker (1996). Este texto nos presenta no sólo este tema, sino también el de la *ausencia* y el del *testigo* de los sucesos. Su trama gira en torno, por un lado, a la historia de Leonora Ordaz, una militante de Montoneros que, luego de ser secuestrada y torturada, decide colaborar con el enemigo al enamorarse de uno de ellos; y, por otro, a la novela que quiere escribir Diana Glass sobre la desaparición de su amiga Leonora.

Estas obras dialogan, por un lado, con *La casa de los conejos*; en ella un personaje que parecía ser de confianza delata el paradero de la imprenta que llevaba adelante un grupo de Montoneros, poniendo en riesgo la vida de todos los ocupantes. Por otro lado, se pueden vincular con *Los topes*, donde el tema presenta mayor dureza: el padre del protagonista parece haber sido el que entregó a su propia esposa.

En *Cuarteles de invierno* (1980) Osvaldo Soriano va más allá en el tópico del cómplice-traidor, trabaja con la inquietante idea de una sociedad civil cómplice. Rocha, un boxeador, y el cantante de tangos Galván se trasladan a Colonia Vela y allí, al desempeñar sus actividades, ven como el clima dictatorial se va inmiscuyendo en sus vidas. Aunque intentan permanecer afuera, la realidad argentina convierte a todos en actores de esa escena. Toma fuerza en esta obra la idea de una complicidad mayor, casi colectiva; personajes que ven pero deciden no intervenir.

2. 4. Malvinas

Debemos dedicar un apartado especial a las obras que tomaron los hechos de Malvinas (02 de abril de 1982 al 14 de junio de 1982) como eje principal de la trama. La dictadura, además de los crímenes cometidos y la violación de los derechos humanos, llevó a nuestro país a una guerra que truncó la vida de muchos jóvenes y de sus familias.

En 1983 Rodolfo Fogwill publicó *Los pichiciegos*, novela en la que recrea los eventos sucedidos desde finales de mayo hasta principios de junio de 1982, cuando las islas son tomadas por los británicos. Los protagonistas, los “pichis”, habitan la pichicera ubicada bajo tierra en medio de las Malvinas, a través de ellos se conoce en parte lo que sucede en las islas y el terrorismo de estado que afectaba a la Argentina. En “La experiencia narrativa en los pichiciego” Marina Ríos afirma:

Historia verdadera, historia falsa, historia incierta, “muchas” historias, los pichiciegos hablan, conjeturan, “tocan de oído” sobre lo que pasa en el país. Esta no es la única alusión, también hablan de Galtieri y de los aviones que arrojaban cadáveres. Tratan desde el lenguaje – que es un lenguaje coloquial– de reponer los hechos, rellenar la información. Tal vez, no logran construir un relato unidireccional pero desde la palabra, accionan. (Ríos 2009: 6)

Fogwill crea a estos soldados desertores, organizados en jerarquías y roles; su gran guerra consiste en sobrevivir a la cruel realidad, situación que puede transferirse a la vida argentina del período 1976- 1983.

Graciela Speranza y Fernando Cittadini incorporan el testimonio de soldados y oficiales que participaron en el enfrentamiento en *Partes de guerra* (1997). A diferencia de Fogwill, recurren al testimonio. Lo hacen con la intención de dar voz a aquellos que aún no habían sido escuchados. Se trata de una crónica que reconstruye lo sucedido en las islas a través del testimonio de oficiales y soldados durante el combate, así como también la rendición, su regreso y el emotivo encuentro con sus familias.

Gustavo Pedemonte. Cuando fue la recuperación yo estaba en la zona de Ezeiza, a cargo de la instrucción de tiro de los soldados de la clase 63. Aproximadamente el 8 de abril se ordenó que toda la unidad volviera al regimiento porque tenía que alistarse para ir al sur. A los soldados de la clase 62, que ya estaban de baja, les habían comunicado que volvieran a la unidad. Se empezaron a armar las secciones con los soldados viejos, se preparó el equipo para el frío,

le cortaron el pelo de nuevo a toda esa gente que ya se había ido. Se hacían algunas guitarreadas, fogones, era todo algarabía por encontrarnos con los soldados viejos y había expectativa de conocer Malvinas. En ese momento estaba muy lejano lo que en Gran Bretaña ya se estaba organizando, la flota, el ataque, todas esas cosas. Tenía diecinueve años, cumplí los veinte en Malvinas.
(Speranza y Cittadini 21)

De esta manera, los autores recurren al testimonio como procedimiento narrativo con el objetivo de visibilizar aquello que aún permanecía oculto.

Hemos realizado hasta aquí un breve recorrido por algunas de las novelas que abordaron desde múltiples perspectivas las experiencias vividas en la última dictadura militar argentina. En el siguiente capítulo, para ir acercándonos al corpus seleccionado, nos remitiremos a las formas de narrar imperantes en la Argentina en los inicios del siglo XXI. Realizaremos nuevamente un breve punteo de las novelas que han tomado como referente los años dictatoriales y posdictatoriales, y así quedará preparado el escenario para el análisis de las tres obras seleccionadas.

CAPÍTULO III: Introducción a los modos de narrar en la literatura argentina de la primera década del siglo XXI

Hacia finales del siglo XX, la novela histórica regresó con fuerza (Pons 2000: 97) y se encauzó fundamentalmente en dos vertientes. Por un lado, encontramos la novela “que acude al pasado para buscar un secreto o clave del presente, privilegiando por ende la trama, el suceso como materia del relato; por el otro una narrativa que hace el ademán de poner a la escritura en primer plano, para volver más complejas las relaciones entre el acontecimiento real y los relatos que tratan de atraparlo” (Drucaroff 2000: 10.)

Si bien es cierto que el siglo XIX rioplatense dio a luz obras que se constituyeron en relatos sociales que ilustraron tanto la geografía como el acontecer nacional y las costumbres imperantes (pensamos en textos emblemáticos como *El matadero* de Esteban Echeverría o *Facundo* de Sarmiento); es innegable que el siglo XX multiplicó estas producciones. La riqueza histórica permitió una proliferación de este género. Los fraudes electorales que se dieron en la primera década del siglo, la sanción de la ley Sáenz Peña, la sanción de leyes laborales que finalizaban con parte de la opresión de los trabajadores, los innumerables golpes de estado que se dieron, la emergencia de figuras carismáticas como Juan Domingo Perón y Eva Duarte, la dictadura militar más sangrienta de nuestra historia (1976- 1983), la guerra de Malvinas, entre otros episodios.

En la introducción al volumen *La narración gana la partida*, Elsa Drucaroff afirma que la inclinación a la narración histórica se presenta con mayor intensidad desde fines de la década del setenta (2000:8); un grupo numeroso de escritores toma el pasado como clave para comprender el presente. Al respecto, en “El secreto de la historia y el regreso de la novela histórica”, María Cristina Pons afirma:

En términos generales, esta novela histórica, tan en auge a fines del siglo XX, se caracteriza, ante todo, por una relectura crítica y desmitificadora que se traduce en una reescritura del pasado encarada de diverso modo: se problematiza la posibilidad de conocerlo y reconstruirlo, o se retoma el pasado histórico,

documentado, sancionado y conocido, desde una perspectiva diferente, poniendo en descubierto mistificaciones y mentiras o, en un movimiento casi opuesto, se escribe para recuperar los silencios, el lado oculto de la historia, el secreto que ella calla. (97).

En los dos primeros capítulos de esta tesis nos hemos referido, por un lado, a aquellas obras que retomaron el pasado histórico documentado, valiéndose del testimonio, como *Poder y desaparición: los campos de concentración en la Argentina* (Calveiro), *Ni el flaco perdón de Dios. Hijos de desaparecidos* (Gelman), *Recuerdo de la muerte* (Bonasso) o *Partes de guerra* (Speranza y Cittadini). Abordamos asimismo obras que intentaron desmitificar el pasado y se valieron de otros procedimientos como la ficcionalización de la historia con el fin de visibilizar el lado oculto de la historia, por ejemplo *Los pichiciegos* (Fogwill), *A veinte años*, *Luz* (Osorio), *En estado de memoria* (Mercado) *Los planetas* (Chejfec) y *Villa* (Gusmán).

A continuación nos dedicaremos a un conjunto de novelas producidas y/o ambientadas en la bisagra entre el siglo XX y el siglo XXI, período en el que los escritores que conforman el corpus de este trabajo han crecido o madurado. Nos interesa recuperar los imaginarios circulantes en esos años, no sólo en relación con el pasado reciente sino también en su vínculo con un presente signado por las graves consecuencias económicas de la penetración neoliberal en la Argentina, iniciada en la década del setenta.

Los años felices (2011) de Sebastián Robles presenta una semblanza de la década del 90. A lo largo de sus páginas se describen las experiencias de los jóvenes en esos años: desde las actividades de esparcimiento, como los recitales musicales y los gustos en cuanto a la moda, o los cambios generados por su crecimiento, hasta la desocupación que afectaba a una parte importante de la sociedad. Rodolfo Fogwill, a quien hemos hecho mención en el capítulo anterior, también aborda esta etapa en la novela *Vivir afuera* (1998). Allí describe la cotidianeidad de personajes de diferentes clases sociales que procuran sobrevivir durante el menemismo.

La crisis del 2001 también fue el escenario presentado por numerosas novelas. Entre ellas podemos mencionar *El grito* de Florencia Abbate (2004); *Plop* de Rafael Pinedo (2004); *El año del desierto* de Pedro Mairal (2005); y *Las*

viudas de los jueves de Claudia Piñeiro (2005). La realidad política, social, económica y cultural moldea las historias de amor, o desamor, en un clima de inseguridad y desconcierto que afectaba a algunas clases sociales.

Como mencionamos anteriormente, a pesar del paso del tiempo, el tópico de la dictadura sigue aflorando entre las problemáticas seleccionadas por los autores. Si bien varían las estrategias narrativas empleadas, el tema sigue estando presente y mostrando diferentes perspectivas.

En el año 2001 Cristina Feijóo publicó *Memorias del río inmóvil*, en la que pasado y presente se encuentran; la reflexión sobre aquellos que sobrevivieron a los nefastos episodios se convierte en eje de la narración. La protagonista de la novela, Rita Rivera se encuentra luego de muchos años con un viejo compañero de militancia. El tiempo ha transcurrido y aquel conocido hoy se encuentra mendigando y ha perdido la razón. Esta situación la lleva a replantearse su aquí y ahora, así como también lo que ha hecho desde los años setenta. La reflexión sobre el pasado y el rumbo que se la ha dado al presente se constituye en centro del relato.

En el año 2002 se publicaron varias obras que refieren a esta época histórica. Por un lado están las novelas de Luis Gusmán *Ni muerto has perdido tu nombre* y la de Carlos Gamerro *El secreto y las voces*. En *Ni muerto has perdido tu nombre*, Gusmán retoma en la trama el *modus operandi* de aquellos que hacían de la desaparición y el dolor un negocio. A pesar del paso del tiempo, la extorsión por dinero de aquellas familias que continúan buscando a sus seres queridos desaparecidos se convierte en forma de vida de muchos policías o fieles servidores de militares desempleados. En la novela aparece Federico Santoro, un joven que aún busca la verdad sobre su origen; sus padres fueron secuestrados y desaparecidos. Su identidad es débil y confusa. A través de Ana Botero, quien conoce la desaparición de sus padres y parece tener las claves para resolver el enigma, intentará reconstruir su historia. Esta idea de la búsqueda identitaria y de la reconstrucción de la propia historia la retomaremos al abordar la novela de Félix Bruzzone, cuyo eje también lo encontramos en la búsqueda.

En *El secreto y las voces*, Carlos Gamerro plantea un esquema de policial en el cual el protagonista, Fefe, oficia de detective e intenta reconstruir la muerte de Darío Ezcurra. En *Los topos* el protagonista también inicia un

camino detectivesco que lo llevará a destinos y situaciones impensadas. Quizás la más llamativa será la que emprenderá para dar con el paradero de Maira. Entrar por la fuerza en el domicilio, revisar sus cosas e interrogar a quienes se acerquen a la vivienda será parte de la actividad detectivesca que realizará el protagonista.

En *Soldados* (2009), Gustavo Caso Rosendi, ex combatiente, también retoma la guerra de Malvinas, tema muy trabajado en las postrimerías del siglo XX. Lo interesante de su obra es que decide contar su experiencia dejando de lado la prosa y recurriendo a la melodía y al tono personal e intimista que crea el lenguaje poético. El sufrimiento de los que participaron de la gesta puede leerse y a la vez sentirse gracias a los recursos empleados por Rosendi:

*A veces mirábamos nuestra sombra
sobre el camino escarchado
para cerciorarnos de que aún estábamos
Entonces sí
bebíamos de la cantimplora
el agrio sabor de la existencia* (Rosendi, *Soldados*, 2009, p.45)

Desde otra perspectiva, Fabiana Daversa recupera el tema de la guerra en *La balsa de Malvina* (2012) desde la perspectiva de la hija de un ex combatiente. La protagonista realiza un viaje a las islas en busca de su identidad, y con el fin de conocer el significado de su nombre *Malvina*. Otra novela que gira en torno de la búsqueda de la identidad de aquellos que padecieron en el seno de su familia una muerte trágica o la desaparición, como sucede en los casos de Bruzzzone, Alcoba y Robles.

En *Purgatorio* (2008), Tomás Eloy Martínez produce una oscilación entre un mundo real y un mundo irreal. La novela narra una historia de amor entre Emilia y Simón, idilio interrumpido por la desaparición del joven. Treinta años después vuelven a encontrarse. En la casa, Emilia mantuvo todas las cosas en el mismo lugar, con la esperanza de volver a encontrar a Simón. El trabajo de Eloy Martínez sobre la figura del narrador es muy interesante. Al inicio aparece un narrador en tercera persona y luego emerge un “yo” que carga la trama de un tono testimonial no libre de opacidad.

Nos explayaremos un poco más sobre dos obras que dialogan entre sí y establecen un vínculo muy particular con la obra de Laura Alcoba. Una es la novela de Marcelo Figuera *Kamchatka* (2003) y la otra la de Claudia Piñeiro *Un comunista en calzoncillos* (2013).

La primera característica común entre ambas novelas es la elección de una voz narradora infantil. La infancia parece ser una etapa privilegiada para describir la realidad argentina, en tanto permite plasmar el desconcierto y la inocencia que imperaba en muchas conciencias. La confusión en la perspectiva de un niño distiende al lector, suaviza los prejuicios y justifica los desórdenes de la trama. Como expusimos al inicio del capítulo, y tomando las palabras de Cristina Pons, se intenta una reescritura del pasado pero problematizando la posibilidad de conocerlo y reconstruirlo.

En *Kamchatka* Figuera presenta a un niño que despliega su capacidad creadora para poder sostener una realidad que lo golpea; crea un mundo ficticio que lo mantiene a salvo. Sus padres serán parte de los 30.000 desaparecidos que dejó la dictadura militar de 1976. En la trama se mudan a una nueva casa y toman nuevos nombres. El niño, en honor a un personaje que admira –Harry Houdini–, toma el de Harry. La historia transcurre en la oscura realidad nacional, pero el horror no aparece en la trama; la obra se encuentra plagada de ternura y de la amistad entre el niño y un visitante, quien está allí porque su situación es comprometida, llamado Lucas¹.

Claudia Piñeiro, al igual que Alcoba y Figuera, elige una voz infantil para describir el clima de opresión de la época, pero también los problemas económicos a los que había que hacer frente. La protagonista describe las vicisitudes que debe afrontar su familia para poder sobrevivir; su padre, un español comunista, debe ingeniárselas para mantener a su familia. La obra retrata de manera indirecta la realidad argentina, una realidad que no permitía la disidencia, que oprimía y asfixiaba. Se describe la injerencia del ámbito

¹ La historia propuesta por Figuera llegó a la pantalla grande el 17 de octubre de 2002. Marcelo Piñeyro fue el director de esta película argentina- española. Los protagonistas fueron Ricardo Darín, Cecilia Roth, Tomás Fonzi, Matías del Pozo y Milton de la Canal. Este film fue seleccionado para representar a la Argentina en los Premios Oscar 2002 en la categoría película en lengua extranjera, pero no llegó a la selección final.

militar en otras esferas de la vida cotidiana, como, por ejemplo, los desfiles de tinte militar en los actos escolares. También se muestra cómo algunos actores sociales buscan manifestar su descontento con el régimen de manera solapada, tal como sucede con los mensajes encubiertos en los titulares de diarios que tanto divierten al padre de la protagonista.

Me dijo que era un aviso que había sido publicado en el 71 en la sección “Campo y remates rurales” de algún diario. Me hizo leer: Selanu, Viigna y Yer rematan lo que queda de la estancia “La Argentina”. Dirigirse a Balcarce 50. (...) ¿No entendés?, me preguntó y se rió. Mi padre se rió. (105)

El personaje pone ante sus ojos un mensaje encubierto que dejaba leer entre líneas el remate del país desde la Casa Rosada. Ésa es la manera en la que su padre también quiere oponerse al régimen impuesto, realizando pequeños titulares que muestren la disconformidad de determinados grupos sociales. La joven queda atrapada entre aquello que desde la escuela se le quiere imponer y lo que su familia espera de ella. Esta situación se presenta también en *La casa de los conejos*, donde se narra el sufrimiento de una niña que no sabe cómo responder y actuar ante la realidad social y familiar que vive.

Capítulo IV: *Los topos* de Félix Bruzzone: ironía y comicidad en la búsqueda identitaria

1. La irrupción de una nueva forma

En este capítulo nos dedicaremos a la obra del escritor argentino Félix Bruzzone, quien, como intentaremos argumentar, inicia un nuevo camino en los modos de representación de los efectos de la última dictadura militar. Como mencionamos anteriormente, en la esfera cinematográfica creemos que *Los rubios* se constituyó en el eslabón inicial de una nueva perspectiva para abordar la temática con recursos y tonalidades diferentes. Bruzzone, por su parte, abandona la sacralidad, el ejercicio testimonial, la escritura como reverencia al pasado y como medio denunciatorio para adoptar una postura en muchos sentidos desafiante.

Bruzzone nació en Buenos Aires en 1976; sea o no un hecho casual, ciertamente, su vida y su obra se encuentran marcadas por la fecha emblemática. Estudió la carrera de Letras; trabajó en docencia y es coeditor del sello independiente Tamarisco. Escribió cuentos que conformaron parte de antologías como *En el cielo, Buenos Aires/ Escala 1:1*, *Uno a uno*, *Hablar de mí* y *Asado verbal*; también dejó su impronta literaria en revistas como *Mu* y *La mujer de mi vida*. En el año 2008 escribió *76*, obra que recibió el premio literario Anna Seghers de la Academia de las Artes de Berlín, en 2010. En el mismo año apareció su primera novela, *Los topos*, en 2010 publicó *Barrefondo* y en 2014, *Las chanchas*.

Como mencionamos anteriormente siguiendo la periodización realizado por Beatriz Sarlo, la escritura sobre la dictadura pasó por diferentes etapas. La producción coetánea a través de la alegoría transmitió el padecimiento y el temor de la época; luego los testimonios de sobrevivientes ganaron las páginas plagándolas de un realismo que llenaba a los lectores de angustia y resignación.

Hasta fines del siglo XX la idea de memoria, recuerdo y respeto estaba ligada al tono serio con que debía abordar el tema la literatura. Hasta ese momento, aislarse del modo realista o apartarse de la solemnidad y cierto espíritu de homenaje con que se abordaba la problemática era casi impensado.

Aunque transcurrían los años, las heridas no parecían cerrarse y la literatura volvía a este tema sin implementar nuevos matices. Sin embargo, a inicios del siglo XXI parece inaugurarse un nuevo modo de relacionarse con el pasado traumático, un camino que, desde nuestro punto de vista, en la esfera literaria es iniciado por Bruzzone. Ciertamente, su obra produce una ruptura evidente respecto de la narrativa precedente. Su estilo narrativo propone dejar la sacralidad y referirse a la temática con cierta ironía y soltura. Lo esperado por el lector no aparece y giros insospechados brotan alterando su lugar de comodidad.

Al aproximarse a la obra de Bruzzone es inevitable pensar en su origen, en su historia personal y en las elecciones que realiza para desarrollar la trama de *Los topos*. Esto nos lleva a pensar que Bruzzone se constituye como un *subversivo* literario, en tanto es un escritor que decidió dejar de lado la denuncia y el testimonio para referirse a la nefasta época con ironía y cierta comicidad. Si bien lo que subyace en cada página es la angustia y el vacío existencial, es inevitable sonreír con ciertos episodios.

A lo largo de este capítulo ahondaremos en esta particular forma de leer el pasado propuesta por Bruzzone, perspectiva perturbadora que produce un cambio en la narrativa argentina y que consideramos fue posible y aceptada debido al hecho, nada menor, de que el autor fuera hijo de un desaparecido.

En primera instancia debemos mencionar que las producciones existentes hasta el momento requerían, a nivel social, de la denuncia y una cierta demanda de afectación por parte de los lectores, el tema debía conmover y tener un matiz denunciatorio. Esta obligación recayó sobre los escritores, quienes consideraban que para satisfacer a su público debían lograr cierta catarsis. Tratar el tema de la dictadura conllevaba la obligación de recordar, denunciar y no olvidar.

Desde diferentes expresiones del arte entendieron que el momento de ruptura había llegado. En una entrevista realizada por Ana Wajszczuk a artistas que producían centrándose en esta temática (2010) el cambio que observamos queda explicitado. Allí encontramos las voces de los artistas e hijos de desaparecidos Carla Crespo, Nicolás Prividera, Mariana Pérez, María Giuffra y Félix Bruzzone, quienes proponen y afirman la necesidad de referirse a la

historia de sus vidas desde otra perspectiva y le devuelven a la literatura, de esta manera, su función eminentemente comunitaria. Nicolás Prividera, por ejemplo, afirma:

Creo que lo biográfico siempre pesa en todo lo que uno hace. En algunos, el peso es más notorio; en otros, menos. En nuestro caso, tiene que ver con un proceso y ese hacer es parte de ese proceso. Cuando se habla de procesar el duelo y todo ese tipo de cosas, a lo que se apunta es a sacar la anécdota del mundo personal y convertirla en algo social, volcada hacia lo público, para devolverle el sentido de esa muerte a la comunidad. Pero como lo que a nosotros se nos arrebató no sólo fueron los cuerpos, sino el sentido de esa muerte, yo creo que eso va a aparecer igual de alguna manera, incluso más allá de que hablemos de este tema o no. (Wajszczuk, 2010)

En dicha entrevista Bruzzone afirma que la escritura de sus libros *76* y *Los topos* no tuvieron como objetivo lograr la propia catarsis ni la de los lectores, sino la necesidad íntima de encontrar algo. Es interesante traer a colación otra entrevista realizada al autor por Diego Erlan para la revista *Ñ* (2010) con motivo de la publicación de la obra *Barrefondo* (2010); allí afirma que si bien el objetivo no era hablar del asunto, éste se filtra inevitablemente demostrando la fuerza de la hipótesis de Prividera. Bruzzone manifiesta que el mismo no debe ser tratado en la literatura sólo por la generación de los hijos, el vínculo sanguíneo no legitima; considera que éste es un tema que pertenece a toda la sociedad. Al igual que Mariana Pérez, entiende que no debe monopolizarse el dolor. La dramaturga comenta al respecto:

Nosotros mezclamos lo testimonial con la ficción. Es cierto que estamos legitimados simbólicamente para decir un montón de cosas que tal vez otra gente no, pero lo interesante va a ser si usamos esa fuerza para abrir el tema y no para seguir entregando versiones cristalizadas de la misma historia. A mí me preocupa un poco la chatura de cierto discurso actual sobre los años 70, y creo que

nosotros podemos aportarle mucha más complejidad. (Wajszczuk 2010)

Complejidad es, ciertamente, lo que nos ofrece Bruzzone en *Los topos*. En primera instancia este límite difuso entre ficción y testimonio en el inicio de la obra se esfuma con el correr de las páginas y la ficción toma protagonismo. Su propuesta no es una versión más cristalina de la realidad, sino una versión subversiva que puede llegar a incomodar al lector.

Al realizar su periodización, Beatriz Sarlo hace una fuerte crítica a las obras que recurren a lo testimonial como fuente de verdad histórica, haciendo hincapié en los procesos selectivos que realiza la memoria para recordar y olvidar. Este giro procedimental demandado por Sarlo es muy perceptible en *Los topos*. Bruzzone abandona el recuerdo como materia narrativa para abordar el tema desde la ficción y recurre, de manera inesperada, a la ironía. Debido a las particularidades de esta primera novela, Bruzzone se constituyó en objeto de análisis de diversos trabajos críticos.

En su trabajo “Representaciones del pasado reciente. Memorias encontradas y búsqueda identitaria en la generación de hijos de militantes de los años 70” Santiago Allende y Gustavo Quiroga analizan *Los topos* y *La casa de los conejos* a través de los aportes teóricos de Raymond Williams y Walter Benjamin. Su propuesta aborda las expresiones de una estructura de sentimientos propia de un momento histórico y las posibilidades performativas del lenguaje narrativo. Consideran que la gran destreza de los escritores consiste en convertir la experiencia en un elemento transmisible; tal es el gran trabajo artesanal que deben realizar los hijos. Ellos convivieron con la muerte y sintieron el impacto de ella en sus vidas; transferir esa historia es el gran desafío. Allende y Quiroga deciden denominar a estos escritores como la “generación de los hijos”, teniendo en cuenta que comparten, en términos de Williams, la misma estructura de sentimientos, y proponen poéticas fragmentarias que se conectan con el pasado, desafiándolo. Los autores afirman:

Creemos que sí, (cuentan con una experiencia traumática que los conforma subjetivamente) y que es necesaria su palabra para

conseguir avanzar en la comprensión de los sentidos que ese tipo de experiencias abren: ellos no vuelven de la guerra en silencio, sino que fueron producidos por la misma; no narran su cercanía con la muerte, sino los efectos que la muerte les imprimió. (Allende y Quiroga 2010: 8)

Estos efectos de vacío, de dolor, de desconcierto se inscriben en el protagonista de *Los topos*, quien inicia un itinerario sin destino, improvisado y fugaz, en una búsqueda que aglutina en sí varias búsquedas vinculadas a la constitución de su identidad.

Por otro lado, en su lectura de *Los topos*, Emilio Bernini (2010) afirma que esta novela, además de ser la producción de un hijo de desaparecidos, es un texto *queer*. Combina el relato del hijo, de matriz autobiográfica, y a su vez se relaciona con la historia política, afirmando la diversidad de las prácticas sexuales y cuestionando la identidad basada en el género biológico de los sujetos. Bernini considera que esto puede haber sido decepcionante para el horizonte de expectativas de la lectura política y de género.

2. Una narración subversiva

Siguiendo la idea de Bernini, creemos que *Los topos* puede ser considerada una novela subversiva, en tanto no apela a la memoria y se aleja de la mirada sacramental. Propone a sus lectores otra realidad, la realidad del absurdo.

Si bien Bruzzone pudo poner un nombre propio al protagonista de la novela, eligió el anonimato. A lo largo de la obra, los lectores presenciamos la mutación de este personaje y la búsqueda constante de su identidad. La obra también propone cambios rotundos que llevan a resignificar segmentos de la obra.

En un inicio, *Los topos* presenta un confuso límite entre ficción y realidad. Al iniciar la lectura y conocer la historia que nos propone, es inevitable vincularla con la deriva personal del propio Bruzzone: él, al igual que el protagonista, es hijo de desaparecidos. Sin embargo, en el transcurso de la novela el narrador protagonista se va distanciando de la historia de su autor

para iniciar una extraña y errante búsqueda que derivará ya no en el objetivo explícito y prioritario expresado por él mismo: encontrar a su supuesto hermano nacido en cautiverio, sino en la búsqueda de su propia identidad.

En esta compleja trama de múltiples búsquedas se presenta una familia desgranada, como muchas de las que quedaron luego de la última dictadura, con el protagonista y su abuela Lela como integrantes. Este núcleo tenía antes la presencia del abuelo, el padre y la madre del personaje principal; estos dos últimos desaparecieron de diferentes y confusas maneras en 1976.

La primera búsqueda se inicia debido al interés del personaje por encontrar a un supuesto hermano nacido en cautiverio durante la detención de su madre en la ESMA. Aquí aparece una de las temáticas que identificamos en la obra de Osorio *A veinte años, Luz*: la apropiación de menores. Pero si en esta obra es la protagonista quien busca conocer su identidad, en *Los topes* el protagonista intenta devolver la identidad a su supuesto hermano robado.

La primera acción de búsqueda la lleva adelante su abuela, quien decide mudarse de su casa en Núñez a un departamento cercano a ese espacio de detención. Este interés se trasmite al protagonista, quien al iniciar una relación amorosa con una joven llamada Romina empieza a sentir el impulso de concretar la búsqueda de su hermano. Romina no tiene vínculo directo con la última dictadura, pero por compromiso ciudadano empezó a militar en HIJOS e incita al protagonista a su acercamiento al espacio. Sorprendentemente, esta acción, en vez de agraderle al protagonista, lo llena de confusión y de cuestionamientos. Para él HIJOS carece de significado; debido a esto el vínculo que establece Romina con ella le parece raro, innecesario y hasta ridículo. Para todos aquellos que hayan tenido una experiencia traumática en la última dictadura, la organización HIJOS representa un espacio de lucha y de recuerdo de los nefastos episodios y de todas aquellas identidades que fueron robadas. El protagonista, en cambio, se burla de sus actividades:

Yo, la verdad, nunca me había asomado a HIJOS, y la insistencia de Romina no llegaba a convencerme. Sí me atraían algunas cosas. Eso de los escraches, por ejemplo, que para mí era una forma de revancha o justicia por mano propia, algo muy de mi interés pero que por cobardía, o idiotez, o inteligencia nunca concretaba. A veces

hasta pensaba en pedirle a Lela los papeles del auto (le podía decir que había que hacer un trámite, inventarle un nuevo impuesto para autos de más de veinte años, algo así), venderlo, comprar un Falcon y salir con mis amigos a secuestrar militares. (Bruzzzone, Los topes, 17)

Igual todos me caían bien, o más o menos bien, y la que mejor me caía era Ludo, una chica que también militaba en HIJOS- su tía había desaparecido en Córdoba: hubiera sido bueno que se juntara con Romina y fundaran SOBRINOS, NUERAS, no sé- y estaba de novia con un chico que yo conocía de Moreno. (Bruzzzone, Los topes, 18)

El narrador confunde los objetivos y actividades de la organización, se mofa de ellas. Transforma el accionar por el derecho a la identidad en una actividad quijotesca. Inclusive lo lleva a esa última utopía personal de hacer a los militares lo mismo que ellos hicieron.

Consideramos que ésta es una estrategia novedosa; la literatura retoma su vínculo carnal con la ficción; deja de lado la denuncia y el testimonio de los protagonistas de ese momento para remitirse a los sucesos perpetrados por la última dictadura militar de una nueva manera vinculada con la ironía y la burla. Así se inicia una nueva etapa que permite abordar la temática dejando de lado el tono melancólico y el relato testimonial. La violación de derechos humanos aparece, al igual que en las etapas anteriores, pero esta vez enfocados desde otro ángulo.

A través de la relación con Romina se inicia la búsqueda de la identidad del protagonista. A lo largo de toda la historia sus vínculos afectivos van a ser efímeros y problemáticos. A diferencia de en *Ni muerto has perdido tu nombre*, obra en la cual Federico Santoro, a través de Ana Botero busca reconstruir su identidad, aquí encontramos al protagonista guiado sólo por las palabras de su abuela Lela y por personas que lo alejarán de su búsqueda.

La relación con Romina no prospera. En el momento de confirmar el amor, el protagonista se muestra indiferente y su actitud termina por echar a perder la relación cuando se entera de que ella está embarazada. Aquí radica

otra sorpresa para los lectores. Ante la expectativa del reconocimiento de ese hijo que sí puede crecer en el contexto familiar; el protagonista sugiere el aborto, que parece concretarse en el tercer mes de embarazo (la situación es confusa, los lectores quedamos presos de ese desconocimiento). Esta historia queda trunca al igual que muchas otras, al igual que la vida del protagonista; quizás también podríamos decir, transgrediendo la frontera de la ficción: al igual que la vida de Bruzzzone con la desaparición de su madre.

Otro vínculo que se encuentra signado por la confusión es la relación del protagonista con su padre y el contacto de este último con los militares y con la desaparición de su mujer. Su progenitor tampoco tiene nombre propio ni aparece en la historia; conocemos su existencia gracias a los diálogos que el protagonista recuerda entre sus abuelos.

Sobre la figura paterna gira la sospecha de ser un topo y haber entregado a otros militantes, inclusive a su propia esposa. Aquí Bruzzzone incorpora uno de los tópicos que desarrollamos en el capítulo II: la figura del traidor. La historia de militancia de sus padres aparece de manera escueta a través del relato de su abuela Lela. Su voz le permite saber al protagonista qué fue de la vida de su madre, de la existencia de ese supuesto hijo nacido en cautiverio y le suscita la terrible idea de la actuación de su padre como entregador. El recuerdo de la figura paterna queda pegado a una serie de descalificativos que enunciaba su abuela:

*En realidad era imposible saber algo de papá, en casa nunca habían hablado y, si lo hacían, era para ejercitar o perfeccionar insultos. Desde “tibio” hasta “asesino” podían escucharse variantes de “traidor”- “espía”, “infiltrado”, “filtro”, “fru-fru”, “mal parido”, “hijo de puta”, “hijo de un vagón de putas”, “conchudo hijo de re mil”.
(Bruzzzone, Los topes, 133)*

Luego del fracaso en la esfera sentimental el protagonista incursiona en nuevos vínculos con travestis. Ésta es la segunda acción que apunta a una búsqueda identitaria, en este caso ligada a su género y su sexualidad, y se constituirá en una búsqueda desconcertada que cambia de objetivo rápidamente. En esta etapa se incorpora a la acción Maira, una travesti con

quien establece un lazo afectivo con tintes obsesivos. Este personaje se vincula directamente con algo profundo del protagonista, toca una fibra íntima que lo lleva a una metamorfosis que parece derivar en la verdadera constitución de su identidad.

Pero sus vínculos con la realidad se han esfumando; el supuesto aborto de Romina marca el fin de esa relación; la muerte de Lela corta su lazo con el pasado familiar y la venta del departamento cercano a la ESMA es el último suceso que interrumpe las líneas investigativas que lo ligaban a su pasado. El protagonista parece perder el Norte e inicia un camino marcado por la deriva, el cambio y las acciones sin planificación. Esta crisis existencial lo lleva a volver a su casa de la infancia en Moreno, a ocuparla y a realizar los arreglos necesarios para vivir allí. Según el protagonista, el regreso a ese espacio marcaría un nuevo rumbo. Afirma: “Volver allí iba a significar la recuperación de muchas cosas, algo fundamental para seguir avanzando. Un paso hacia atrás que permitiría dar muchos hacia adelante”. (Bruzzzone 2008: 39)

Hasta este momento, el protagonista parece haber respondido siempre a preceptos impuestos y haber seguido un estilo de vida determinado por su abuela Lela, a quien había acompañado en las mudanzas y también en el oficio. El protagonista era repostero al igual que su abuela, y con la ausencia de ésta todo parece desmoronarse. Al usurpar la casa de Moreno siente que un nuevo camino podría abrirse, pero la tranquilidad se convierte nuevamente en desesperación al comprobar que su flamante amor, Maira, ha desaparecido; se ha mudado y ha cambiado su número telefónico sin notificarlo. Su búsqueda desesperada de la travesti lo lleva a darle las llaves de su casa a los albañiles; quienes luego de unos días la ocupan, expulsando al protagonista.

Estas situaciones sin sentido se dan en cadena; luego de usurparle la casa los albañiles le roban el auto con toda su documentación personal. La visita a la casa de Maira le revela que ella se ha ido y deja en evidencia los vínculos ocultos que ella tenía con algunos sujetos extraños. Pero, como adelantamos, alrededor de Maira gira algo más que una atracción física; algo en ella toca las fibras íntimas del protagonista. Las palabras de Lela resuenan en su mente; durante mucho tiempo ella le había contado que su madre había dado a luz a un supuesto hermano en cautiverio. Aquí su historia y la de Maira parecen unirse. El protagonista dice: “Mientras buscaba a Maira, además,

empecé a necesitar confirmar u olvidar para siempre la versión de Lela sobre mi supuesto hermano nacido en cautiverio, como si las dos búsquedas tuvieran algo en común, como si fueran parte de una misma cosa o como si fueran, en realidad, lo mismo. (Bruzzzone 2008: 41)

El protagonista sigue sus pasos creyendo que podría ser aquel hermano nacido en cautiverio y encuentra efectivamente un punto en común: Maira también, al igual que Romina, tiene un vínculo con HIJOS.

La confusión gana las páginas nuevamente. El protagonista decide averiguar qué une a Maira con esta organización. Al recurrir a HIJOS, le cuentan que Maira es una hija de desaparecidos que se dedicaba a matar torturadores. Si bien los métodos empleados no eran avalados por la organización, la información que solía llevar era muy importante.

Los de HIJOS, cuando lo creyeron oportuno, volvieron y me explicaron que Maira no era el único ejemplo de un hijo de desaparecidos que se dedicaban a matar torturadores. Ellos conocían el caso de uno que se había hecho policía para obtener información y matar compañeros de trabajo. Y no estaban de acuerdo, ni mucho menos, con esas actividades. (Bruzzzone 2008: 60)

Maira también se encontraba en un proceso de búsqueda; le habían dicho que ella había nacido en cautiverio y la habían entregado a su verdadera familia; pero creía que tenía una hermana melliza criada por un comisario. La confusión se torna aún mayor; el protagonista sospecha que Maira es su supuesto hermano, también nacido en cautiverio. Aquí observamos la incorporación de otra de las temáticas que identificamos como comunes al período: la ausencia.

La ausencia de este hermano, sin presencia concreta en la vida y en las páginas del libro, se convertirá en el motor de nuevas búsquedas; su existencia guiará el accionar del protagonista. Bruzzzone se vale también del recuerdo, pero lo hace de una forma innovadora; en lo que respecta a la existencia de su hermano, el recuerdo aparece como recuerdo de otro. Todo lo sucedido lo sabe a través de la selección que la memoria de Lela ha hecho; él no es el que

recuerda sino su abuela. Por otro lado, el recuerdo dejado por Maira desde su reciente ausencia sí es producto de su experiencia personal. Como mencionamos anteriormente, aquí ingresa a las páginas otra de las temáticas: la apropiación de menores. Tanto en su familia como en la de Maira el robo de bebés parece haberse concretado en el momento de la detención.

La búsqueda del hermano y la existencia de Maira parecen unirse y lo llevan a Bariloche, lugar donde podría encontrarse la travesti. Ése será el escenario que permitirá concretar de manera hiperbólica lo inesperado. Allí intenta buscar rastros de Romina, de su amiga Ludo y su pareja Luis. En aquel lugar, se encuentra con otra persona que también se convertirá en objeto de su deseo: Mariano.

Mariano cumplirá un lugar funcional en la búsqueda identitaria del protagonista. Su libido en ese momento se focaliza en él. Permanece con Mariano durante un tiempo en su casa a cambio de trabajo. Conoce la terrible historia de los padres de Mariano y decide callar y sumarse a la complicidad de ese episodio. El padre de Mariano mató a su mamá, pero por un acuerdo familiar decidieron decir que el deceso se produjo por un accidente doméstico; sus cenizas se encuentran en el patio de la casa. Esta situación lleva al protagonista a preguntarse en dónde se encontrarán los restos de su madre. Dice:

Yo pensé: lo más probable es que la mía también forme parte de algo, del río, del mar, de alguna fosa común. Y me preguntaba por qué los militares, para deshacerse de los cuerpos, no los quemaron a todos y listo: una buena forma de evitar que ahora la gente ande exhumando huesos o buscando testimonios de los pescadores y de los curiosos que encontraron en las playas los cuerpos que el mar devolvió a la costa. Una excelente idea que les hubiera servido para hacer un museo donde ir a reconfortarse con la sensación de haber hecho bien el trabajo: una sala muda, secreta, llena de cajas con cenizas ordenadas en estantes. Los visitantes conformarían una secta y ellos, y las generaciones venideras, podrían ir a contemplar el trabajo de los héroes, a llenarse el alma recordando las viejas proezas y sabiendo que, aunque alguna vez el museo fuera

descubierto, nunca nada de lo de allí expuesto serviría como prueba de delito alguno. (Bruzzzone, *Los topos*, 88- 89)

Este fragmento también puede ser leído como ejemplo del carácter subversivo de la obra de Bruzzzone, factor decisivo en el cambio producido en relación con las narraciones sobre el tema existentes hasta el momento. *Los topos* se permitió ironizar alrededor de la organización HIJOS y de los vínculos de aquellos que luchan por su identidad, y en este fragmento vemos banalizar otra de las terribles acciones llevadas a cabo por el Proceso de Reorganización Nacional: la desaparición de personas. Bruzzzone juega con las ideas de presencia y ausencia y con las posibilidades de quitar la identidad a muchos, y la forma de hacerlo exitosamente.

Retomando la trama, en Bariloche surge nuevamente el problema de la supuesta paternidad del protagonista. Mariano, su compañero en la construcción, afirma que Ludo viajó a Bariloche con una amiga que era madre soltera. A pesar de que todas las hipótesis ubicaban a Romina en ese lugar de madre soltera, el protagonista se mantiene impávido. Es importante mencionar que ciertos sentimientos homosexuales emergen en el protagonista, pero no son correspondidos por Mariano. Con el joven realizan trabajos de albañilería que los llevan a conocer a personajes exóticos, cínicos, crueles. Por un lado está Rubén, que les da trabajo y un lugar donde vivir. Este personaje es visitado por su nuera, con quien tiene una extraña relación y deja al descubierto que su estadía allí es pagada con sexo.

Rubén es quien le permite al protagonista conocer al Alemán, hombre para quien estaban realizando el último trabajo y que llama poderosamente su atención. Rubén le comentó que al Alemán le gustaban los travestis. Este dato se une a su deseo de encontrar a Maira. Cree que el Alemán podría haber tenido un vínculo con la travesti e inicia así un camino detectivesco para contactarse y establecer un vínculo con él. Aquí Bruzzzone recurre a una de las técnicas empleadas por Gamero en *El secreto y las voces*, donde su protagonista Fefe inicia la investigación de los hechos que llevaron a la desaparición de Darío Ezcurra. El protagonista ata lazos que lo llevarán al encuentro del Alemán. A este personaje se lo describe de la siguiente manera:

El Alemán era de esos ingenieros a los que les gusta intimidar a los que están bajo su supervisión. Lo de contar sus encuentros con travestis, tenía que ver claramente con eso, porque todos sabíamos que el tipo tenía familia, obligaciones, y hablar de sus aventuras nocturnas y de las cosas que era capaz de hacer mostraba que no era sólo el buen padre y esposo, el jefe responsable, sino también un hombre salvaje, cruel, astuto, impredecible; o sea; lo bastante despiadado como para irradiar—así lo decía Mariano: “este tipo irradia- respeto a todos sus subordinados. (Bruzzone 2008: 114)

Su atención se orientará ahora hacia este oscuro personaje, quien empieza a ser vinculado a la desaparición y muerte de travestis en la zona. La historia con Mariano y la relación de este último con la nuera de Rubén se diluye y quedan en el camino, como Lela, Romina, Luis, Ludo, Maira, Mariano y Rubén. Aquí podemos vincular esta situación de desaparición y muerte en la trama con la desaparición seguida, y sin fundamento, de los caballos en *Nadie, nada, nunca* (Saer, Seix Barral, 1994),

El protagonista decide, entonces, alquilar una pieza, y entra así en contacto con Mica, una travesti paraguaya, ex obrero de la construcción, quien se constituirá en su guía en los nuevos cambios y en su destino. Mica le cuenta su dura historia en el Bajo Flores y deja al descubierto lo indefensos que son y cómo sufren abusos los travestis. Ella lo ayudará en una sorprendente transformación. Mica será quien proporcione al protagonista las palabras indicadas para incentivar la búsqueda de su hijo, de su hermano y quizás también de su propia identidad. El protagonista concluye que su búsqueda era una búsqueda del padre y define así su futuro plan de acción:

Buscar a mi hijo era buscar mi lugar de padre. Vengar a Maira era hacer justicia también con su padre – y, si éramos hermanos, con el mío- y ser en cierta forma, su hermano mayor, que también es ser como una especie de padre. Tres padres en uno. Mucha responsabilidad, pensé, pero el plan de venganza estaba claro: buscar al Alemán y matarlo, gente como él había matado a Maira, gente como él era la peste social, el infierno alrededor, cada uno de

los enviados del mal que Maira había perseguido en su vida de matapolicias. Ocupar el lugar de Maira, culminar su tarea exterminando al último eslabón de la maldita cadena apestosa.
(Bruzzone 2008: 128)

Para iniciar este plan, Mica ayuda al protagonista a convertirse en travesti. Esto, que parece ser un artilugio creado para cumplir con el objetivo, se convierte en una expresión concreta del encuentro con su propia identidad. Sus encuentros sexuales son primero con turistas y egresados; luego empieza a trasladarse con el fin de encontrar al Alemán; comienza a destacarse en el mercado y los celos de sus compañeras no tardan en llegar. Su decisión es contundente, tanto que no teme todas las historias de vejación contadas por el propio Alemán en lo referido a su relación con las travestis:

Decía: ayer, después de cenar, agarré la camioneta y me fui para Centenario. Esos maricones parecen minas, eh. Hay uno que es medio orejudo, je. ¿Conocen el chiste?, para agarrarse mejor cuando lo culeás. Ese debe ser medio loco, ya un día lo voy a agarrar para que le chupe la bosta de las ruedas, a ver qué dice.
(Bruzzone 2008: 115)

De este tipo de trato hacia los travestis el Alemán hacía alarde y el protagonista conocía varias historias de desprecio, crueldad y violencia en el vínculo. Decidido a todo, el protagonista logra establecer relación con el Alemán, pero sus primeros encuentros no tienen la violencia de la que se había hablado; más bien son descriptos de manera positiva. El protagonista afirma: “Fueron los días en que me sentía un idiota por haber tramado semejante plan y ahora encontrarme envuelto en una nueva historia de amor” (153). De esta manera Bruzzone realiza otro giro que sorprende nuevamente al lector, fundamentalmente por la versatilidad del protagonista. De su afán de venganza pasa al enamoramiento; se entristece cuando no lo ve y empieza a sentir al Alemán como un padre.

El vínculo entre ambos crece a la par que la violencia. El protagonista olvida sus objetivos, olvida a su hermano, a Maira y a todo aquello que le había

preocupado hasta el momento para entregarse al Alemán en una enfermiza relación. Los encuentros amorosos desembocan en actos de violencia y humillación:

Y en un momento – ya habíamos cerrado los ojos, el viaje y los lugares que recorriamos habían empezado a hacerme sentir que la cabeza se me abría como una flor-, el Alemán me tomó del mentón con una mano, suave, dedos de felpa, y con la otra, inesperado, me dobló la cara de un golpe. La sacudida fue necesaria y le agradecí. De haber seguido yo en aquel estado corría el riesgo de perderme en el flujo de sensaciones. Pero no terminó ahí. Volvió a golpearme muchas veces, cada vez más fuerte y hasta con el puño cerrado, hasta hacerme rodar debajo de una loma. Después bajó, me agarró del pelo y me arrastró varios metros. La cosa ya no me gustó tanto: pataleé, grité. Y recién cuando me tiró en un pozo, después de escupirme, de mearme, de decir: disculpame, a veces también soy así, tuve tiempo para recapacitar. (Bruzzzone 2008: 158)

Así la relación va creciendo en una cabaña alejada en Bariloche, entre muestras de afecto y fuertes golpizas. La confusión en el vínculo se agudiza; el protagonista suele tratarlo como a un padre, hablan de Maira y de historias de doble agentes. En su tráiler encuentra fotos de cuerpos de travestis asesinados, pero decide quedarse con él de todas maneras y contarle, en parte, sus inquietudes.

La mutación continúa en todos los aspectos; el protagonista ve en Amalia, la mujer que cuida y hace las tareas domésticas en la cabaña, a su mamá, y en el Alemán a su papá. Su destino parece haberse concretado en el sur. Accede a una cirugía mamaria para satisfacer al Alemán y ambos sueñan con encontrar a Maira y vivir los tres juntos.

La búsqueda culmina a orillas de un lago del sur. El protagonista que padeció una mutación espiritual y física a lo largo de toda la novela permanece allí, donde parece haber encontrado su verdadera identidad.

Los topos nos permite observar cómo este tema, abordado con tono de denuncia por la narrativa anterior, toma un giro inesperado. El autor sorprende

al lector empleando procedimientos irónicos y muchas veces lindantes con el absurdo. La calidad de hijo de desaparecido de Bruzzone le permite tomar el tema desde otra arista y “jugar” con ciertas cuestiones que aún causan horror y vergüenza en la sociedad.

Capítulo V: *La casa de los conejos* de Laura Alcoba: tensiones entre autobiografía y ficción

En el capítulo anterior nos aproximamos a la obra de Félix Bruzzone y sostuvimos que ésta significó un quiebre en las formas de narrar el horror de la última dictadura. En efecto, *Los topos* subvierte muchos de los elementos constitutivos de las narrativas sobre el tema existentes hasta ese momento. La obra que abordaremos en este capítulo también propone un acercamiento a la historia nacional a través de una estrategia original. Si Bruzzone elige el absurdo y la ironía, Alcoba opta por la incertidumbre y el borramiento de los límites entre realidad y ficción.

El objetivo de estas páginas es reflexionar acerca de las estrategias de construcción/evocación del yo autobiográfico y de la memoria personal en la novela *La casa de los conejos*, así como también indagar las formas de reterritorialización en los textos de un sujeto desplazado geográfica y lingüísticamente. De esta manera nos acercamos a otro texto de la tercera etapa que propone a los lectores una nueva vinculación entre literatura e historia.

Laura Alcoba nació en 1968 en La Plata y vivió hasta sus diez años en Argentina. Se trasladó junto a su familia a Francia durante el último golpe militar. Sus padres eran militantes de la organización insurreccional peronista Los Montoneros y en 1976, cuando se desató la guerra sucia, vivió unos meses en donde su madre, clandestina, imprimía Evita Montonera. En París, se licenció en Letras en la Escuela Normal Superior, especializándose en el Siglo de Oro español. Actualmente ejerce la docencia en la Universidad de París y trabaja como traductora de teatro. *Manèges* (*La casa de los conejos*, 2008) es su primera novela, *Jardin Blanc* (*Jardín blanco*, 2010) la segunda, *Les passagers de l'«Anna C.»* (*Los pasajeros del Anna C.*, 2012) y *Le bleu des abeilles* (*El azul de las abejas*, 2012) sus dos últimas producciones.

Antes de abocarnos al análisis de la novela, consideramos oportuno dedicar un apartado a reflexionar sobre algunos aspectos conceptuales y formales que serán relevantes en el desarrollo de nuestros argumentos.

1. Memoria, olvido y lengua

En las últimas décadas del siglo XX emergieron numerosos escritos consagrados a la representación del yo. Estos textos suelen articularse sobre la memoria, sobre las huellas que dejan las experiencias vividas en la subjetividad, procurando darles, mediante la escritura, una forma aprehensible. Es interesante, en este sentido, al análisis que hace Alberto Giordano en su ensayo “El tiempo del exilio” al analizar las retóricas de la memoria:

Las retóricas de la memoria son estrategias discursivas a través de las cuales la narración pretende construir la vida de un sujeto como una historia con un sentido y un valor inequívocos, dejándose orientar por el poder de persuasión de distintas codificaciones culturales. A través de las retóricas de la memoria, de las tentativas de apropiarse del pasado con una intencionalidad estética e ideológica definida, las narraciones autobiográficas construyen imágenes del sujeto que rememora (imágenes genéricas, políticas, artísticas) para volverlo presentable según los parámetros de visibilidad social establecidos dentro del campo cultural en el que escribe. El que se cree dueño de su pasado, porque necesita manipularlo para modelar una imagen de sí mismo conveniente, se desconoce como sometido a una exigencia de visibilidad y a modos de hacerse visible que le son completamente ajenos. Apostar a la memoria y a su voluntad de apropiación no puede dejar de implicar una renuncia a pensar lo que ocurrió y todavía ocurre en los propios y enigmáticos términos de su ocurrencia (Giordano, 48-49).

El contexto en el que están ambientados los textos que nos interesa estudiar es el de la persecución y la violencia estatal, una situación que produjo el exilio, si no la muerte, de numerosos militantes, e incluso de aquellos que simplemente manifestaron su disconformidad con el accionar de las Fuerzas Armadas. Esto se dio en todas las esferas de la vida, y la esfera literaria no quedó exenta. Muchos escritores corrieron esta suerte y al dejar su tierra natal,

en muchos casos, debieron adoptar una nueva lengua para contar su historia y conceptualizar su experiencia traumática.

La lengua seleccionada se convierte, así, en el instrumento que modela el yo; fundamental para la reconstrucción de la memoria y la constitución de la identidad. Es innegable que el concepto de patria se encuentra vinculado al afecto, a la lengua materna y a la memoria; según Gina Saraceni la lengua madre es la primera memoria, en ella se hace audible aquello que es puro sonido de la identidad; Saraceni considera que la pertenencia es una posibilidad sonora, un hecho de voz, una afectividad de la lengua:

La memoria es una cuestión de oído. No se puede recordar sino dentro de una lengua y la memoria es el modo como esa lengua suena. Ésta representa entonces la zona más íntima de la memoria, el lugar donde el pasado adquiere una forma sonora y se vuelve efecto y afecto de una voz. Recordar es un sonido que se escucha, una materia verbal que la memoria solicita para que el rumor del pasado se despliegue. (Saraceni 2012: 22)

La poetisa venezolana señala una relación estrecha entre lengua y experiencia al mostrar en qué medida hablar y recordar son actos formateados por un idioma que determina una forma particular de sentir lo que acontece: la especificidad lingüística se encuentra anclada en la lengua en que ocurrió la experiencia. Los hechos vividos, por tanto, suenan en un idioma que es, también, materia sensible. La literatura es para Saraceni “un espacio que registra los sonidos de la memoria y da cuenta de ese estar entre lenguas en el que se juega la identidad de un sujeto, una comunidad, una nación” (25).

Curiosamente, Laura Alcoba decidió que su memoria no sonara en castellano: eligió escribir su obra en francés. Nos interesan de modo especial el sentido y las consecuencias de este gesto. *La casa de los conejos* fue publicada originalmente en Francia por la editorial Gallimard y traducida luego al alemán, al inglés, al italiano y al español. El título original fue *Manèges. Petite histoire argentine* y tiene una justificación muy interesante; así lo explicó la autora en una entrevista realizada para la Feria del Libro de Córdoba en el año 2008:

El título francés es un juego de palabras: un manège es un carrusel, una calesita, y al mismo tiempo, en sentido figurado, puede evocar una manipulación o una maniobra compleja y perversa (la que realiza finalmente el personaje del Ingeniero en la novela). Por otro lado, la calesita evocaba para mí el movimiento obsesivo de los recuerdos que utilicé para escribir Manèges: hasta entonces, esos retazos de infancia no habían cesado de girar sobre sí mismos como en una calesita perpetua. (Orosz 2008).

Aquí aparece otra cuestión interesante vinculada con la producción, el espacio y el momento que Alcoba decide recrear en su escrito. Su infancia, ya superada, vivida en Argentina, emerge en ese lenguaje extranjero e indiferente a la sonoridad del horror nacional. La patria distante se vuelve así un sinónimo de infancia, tiempo al que no se puede volver, al igual que el espacio del que la autora fue desplazada en los setenta, y el idioma contribuye a forjar ese extrañamiento.

La noción de “desplazamiento” es abordada por el escritor argentino Sergio Chejfec en su artículo “Retorno sin reparación”, donde considera que ésta no connota una ruptura, sino que refiere a la situación de muchos escritores alejados de su tierra natal, desplazados de su país de origen y de su lengua (2011: 9). Alcoba, ciertamente, es una autora doblemente desplazada. Por un lado, desplazada de su territorio, se encuentra en el borde de su propia cultura, se encuentra en una frontera; y por otro lado, ha sido desplazada de aquello que no volverá a ser jamás: una niña. Realiza un retorno simbólico a una etapa de su vida matizada ya por su adultez y una cultura que la adoptó a muy temprana edad.

La escritura, en esta situación, se convierte en un instrumento vital. Por un lado le permite reconstruir lo perdido; por otro, señala la imposibilidad de retorno, marca el vacío al que refiere, al tiempo que expone la porosidad de la memoria. En “Pretéritos presentes: medios, política, amnesia”, Andreas Huyssen afirma: “Además, ya nos ha enseñado Freud que la memoria y el olvido están indisolublemente ligados uno con otro, que la memoria no es sino

otra forma de olvido y que el olvido es una forma de memoria oculta” (2002: 23).

Alcoba recurre entonces a su experiencia de vida valiéndose de la estrategia de la autorepresentación; selecciona qué memoria de sí y de sus vivencias quiere mostrar. Ella es una de las sobrevivientes de la casa de La Plata; dicha casa se constituye en la matriz de su mirada fragmentada de la realidad. Parafraseando a Sergio Chejfec, el recuerdo se establece como un regreso, una restauración, una reconciliación con el pasado. En *Varia imaginación*, Silvia Molloy anota que “La ficción siempre mejora el presente” (2003: 97). Teniendo en cuenta estas ideas, las palabras de Alcoba al inicio de su novela toman mayor relevancia. En la primera página expone las causas que la motivaron a escribir, sus objetivos y también sus miedos:

Te preguntarás, Diana, por qué dejé pasar tanto tiempo sin contar esta historia. Me había prometido hacerlo un día, y más de una vez terminé diciéndome que aún no era el momento.

Había llegado a creer que lo mejor sería esperar a hacerme vieja, y aun muy vieja. La idea me resulta extraña ahora, pero durante largo tiempo estuve convencida.

Debía esperar a quedarme sola, o casi.

Esperar a que los pocos sobrevivientes ya no fueran de este mundo o esperar más todavía para atreverme a evocar ese breve retazo de infancia argentina sin temor de sus miradas, y de cierta incompreensión que creía inevitable. Temía que me dijeran: “¿Qué ganas removiendo todo aquello?”. Y me abrumaba la sola perspectiva de tener que explicar. La única salida era dejar hacer al tiempo, alcanzar ese sitio de soledad y liberación que, así lo imagino, es la vejez. Eso pensaba yo, exactamente.

Y luego, un día, ya no pude tolerar la idea. De pronto, ya no quise esperar a estar tan sola, ni a ser tan vieja. Como si no me quedara tiempo. Ese día, estoy convencida, se corresponde con un viaje que hice a la Argentina, en compañía de mi hija, a fines del año 2003. En los mismos lugares, yo investigué, encontré gente. Empecé a recordar con mucha más precisión que antes, cuando sólo contaba

con la ayuda del pasado. Y el tiempo terminó por hacer su obra más rápidamente que lo que yo había imaginado jamás: a partir de entonces, narrar se volvió imperioso.

Aquí estoy.

Voy a evocar al fin toda aquella locura argentina, todos aquellos seres arrebatados por la violencia. Me he decidido, porque muy a menudo pienso en los muertos, pero también porque ahora sé que no hay que olvidarse de los vivos. Más aún: estoy convencida de que es imprescindible pensar en ellos. Esforzarse por hacerles, también a ellos, un lugar. Esto es lo que he tardado tanto en comprender, Diana. Sin duda por eso he demorado tanto.

Pero antes de comenzar esta pequeña historia, quisiera hacerte una última confesión: que si al fin hago este esfuerzo de memoria para hablar de la Argentina de los Montoneros, de la dictadura y del terror, desde la altura de la niña que fui, no es tanto por recordar como por ver si consigo, al cabo, de una vez, olvidar un poco (Alcoba 11).²

Ese *aquí estoy* corresponde a la autora, ella es la enunciadora y se encarga de dejar en claro los objetivos de la novela. Estas palabras iniciales están destinadas a Diana Teruggi, con quien ella vivió en el embute, y que fue asesinada cuando cayó la casa el 25 de noviembre de 1976. También aparecen entrelazados los términos memoria y olvido en el mismo sentido en que había sido formulado por Freud.

En este fragmento se puede leer el esfuerzo por recuperar el pasado para encontrarle un nuevo significado al presente, lo cual permite pensar cómo esos retazos de infancia que daban vueltas permanentemente en su cabeza, como una calesita, se modifican o confirman en la mirada de adulta en su regreso a la Argentina en el año 2003. El retorno a los lugares donde transcurrió parte de su infancia traumática puede darle nuevas significaciones a los recuerdos.

² El resaltado es nuestro.

2. Autobiografía, testimonio y ficción

En *La casa de los conejos* se entrelazan autobiografía, testimonio y ficción, integrándose en una compleja trama que le permite al lector conocer un fragmento de la realidad de los años dictatoriales a través de la mirada de una niña. La autora recurre a su experiencia para enlazar los hilos de la narración en un gesto claramente autobiográfico; el testimonio se filtra en el deseo de develar una verdad silenciada por mucho tiempo, y la ficción configura el marco en el que descansan la autobiografía y el testimonio: el género novela le da formato a la historia.

Si el lector se acerca a *La casa de los conejos* sin conocer la biografía de su autora podría considerarla una novela realista ambientada en la Argentina durante el último gobierno de facto. Sin embargo, al interiorizarse en la obra y en la vida de su autora se revela que esta producción escapa a la calificación netamente ficcional, ya que en ella operan los recursos y mecanismos de la rememoración presentes en el género autobiográfico. La novela es, ciertamente, una creación literaria ambigua, problemática, que pone en crisis la experiencia de lectura. Este malestar que produce, del mismo modo que la obra de Bruzzone, anida en los confusos límites entre ficción y autobiografía y también en la frontera entre los tiempos del relato. La imposibilidad de decidir quién dice “yo”, si se trata de un narrador infantil o de la misma autora en el presente de la narración, complejiza la recepción.

Alcoba decide contar su historia en una novela. Esta elección genérica plantea el primer cuestionamiento. Si nos guiáramos por la procedencia latina del término *fictus*, que significa “fingido” o “inventado”, la obra no plantearía ningún inconveniente: pertenecería al territorio de la ficción. Inclusive, basándonos en planteamientos apuntados por autores nos encontraríamos frente a una ficción que crea un mundo semánticamente distinto al mundo real. Sin embargo, esta premisa se pone en crisis al comprobar que dicha ficción está plagada de citas que refieren a la realidad, a un contexto específico y a personas reales. Como mencionamos anteriormente, al revisar su biografía y leer críticamente su obra comprobamos que lo testimonial se filtra en la historia.

Al referirse al conjunto de obras pertenecientes a la segunda de las etapas que engloban las diferentes creaciones literarias vinculadas con la

última dictadura militar argentina, preponderantemente testimoniales, Nofal afirma:

Estos relatos testimoniales no pertenecen al canon literario, sin embargo disputan un espacio particular dentro del sistema. En el debate literario el género testimonial privilegia el contenido sobre la forma. Sin embargo, al construir una forma para la experiencia del pasado, la escritura testimonial pone en evidencia lo que es propio de toda narrativa: el hecho de ser siempre una perspectiva sobre lo ocurrido. La reconstrucción del pasado es inconclusa y sólo algunas zonas pueden reproducir una instantánea de la verdad. (Nofal, 148)

Alcoba intenta dar a conocer su experiencia del pasado; busca dejar como legado su instantánea personal de la verdad, ficcionaliza su historia. En el capítulo de *La retórica del romanticismo* titulado “La autobiografía como desfiguración”, Paul de Man utiliza un tropo como concepto articulador. La prosopopeya, en retórica clásica, es el recurso literario de atribuir la palabra a personajes ausentes, a los que se evoca en acto de comunicar sus ideas y sentimientos. Para De Man la autobiografía es la prosopopeya de la voz y del nombre; comenta Nora Catelli sobre la teorización del autor belga:

El sentido de narrar la propia historia proviene de la necesidad de dotar de un yo, mediante el relato, a aquello que previamente carece de yo. El yo no es así un punto de partida sino lo que resulta del relato de la propia vida, del mismo modo que durante la representación teatral la máscara oculta algo que no pertenece a la escena, una entidad que le es ajena y a la que, de hecho, ni siquiera sabemos si atribuir una forma (Catelli 17)

Alcoba narra su propia historia construyendo un yo que fue parte de su propia vida, un yo ubicado en su niñez, pero producido en la adultez. En su artículo “La mirada de la niña. Sobre *La casa de los conejos* de Laura Alcoba”, Mariela Peller observa dos aspectos que considera fundamentales en la novela; por un lado, la narración de la vida cotidiana por parte de una niña,

poniendo sobre el tapete los vínculos entre infancia y violencia política; por otro, el vínculo que la novela mantiene con el relato testimonial. Por su parte, Gilda Waldman Mitnik, en una reseña de la novela (“De niñas, montoneros y gorilas”) afirma al respecto:

Si bien el material del libro es autobiográfico, no se trata de un testimonio, aunque las fronteras entre ambos se confundan. La casa de los conejos es, más bien, una reconstrucción ficcional, en la que las estrategias narrativas le dan una densidad particular a lo testimonial-autobiográfico. Para Laura Alcoba, reconstruir la mirada de la niña sólo se puede hacer a través de la ficción, pues ésta es el único lugar posible para recrear la atmósfera de angustia y miedo de la época. (158)

Las tensiones entre testimonio-autobiografía y realidad-ficción atraviesan la novela. En “Condiciones y límites de la autobiografía”, Georges Gusdorf expone que el autor de una autobiografía reúne elementos de su vida personal para agruparlos y debe situarse a cierta distancia de sí mismo para reconstituírse en su unidad y en su identidad a través del tiempo. Afirma: “La rememoración se tiene a sí misma como objetivo, y la evocación del pasado responde a una inquietud cargada de mayor o menor angustia, ansiosa de encontrar el tiempo perdido para recuperarlo y fijarlo para siempre” (13).

Alcoba, lo hemos dicho, se encuentra desplazada, tanto del espacio geográfico como de esa etapa de la vida; en una entrevista realizada para el Especial de la Feria del Libro de Leipzig del año 2010 “Laura Alcoba: un libro sobre vivos y muertos”, se le preguntó si la historia relatada en la novela era su propia historia, a lo que la escritora contestó que sí. Explicó que trabajó a través de fragmentos e imágenes de su infancia, inconexas, que volvió a visitar en el momento de escribir. Confirmó que la materia prima fue autobiográfica y los acontecimientos fueron auténticos:

La que habla es una niña de siete u ocho años, y traté de volver a construir y a situarme en esa posición infantil. Allí hay una creación, una creación. Pero, al volver a la casa de los conejos en 2003,

después de 27 años de ausencia, realmente afloraron en mi mente imágenes y sensaciones muy precisas, a partir de las que trabajé, tratando al mismo tiempo escribir un libro que tuviera una forma de desenlace, de fin. Mi idea no era recordar por recordar, en ese sentido no es un testimonio, a pesar de que el libro tenga un valor testimonial, pero quería que se pudiese leer como una novela, que tuviera una posible lectura novelística, porque para mí era una manera de dar esa historia al lector.

A pesar de la veracidad de los hechos, la autora afirma que no pretende que su obra tenga un valor histórico, y que su interés principal radicaba en trabajar desde la subjetividad de la mirada infantil. Como mencionamos anteriormente, creemos que ese regreso literal al espacio habitado, al país natal y a una nueva realidad nacional, sumado a la subjetividad de una “Laura Alcoba adulta” generó procesos de resignificación de los recuerdos.

El capítulo I nos ubica espacial y temporalmente: *La Plata, Argentina, 1975*. Desde allí la narradora se constituye como una niña de quien, al principio, desconocemos el nombre; con el correr del relato éste va identificándose con el de la autora. Narrador, personaje y autor se fusionan. Teniendo en cuenta lo desarrollado por Philippe Lejeune, lo autobiográfico se presenta como relato retrospectivo en prosa que una persona real hace de su propia existencia, poniendo énfasis en su vida individual y, en particular, en la historia de su personalidad (1991: 51)

En esta obra, la autora regresa a su mundo perdido explicitando un problema: ¿quién dice yo? Al focalizarnos en las figuraciones del yo, observamos que *La casa de los conejos* pertenece al grupo de las memorias que se escriben cuando algo ya sucedió e intentan responder a la pregunta: ¿quién soy? En este caso, Alcoba intenta presentarnos su infancia durante la dictadura y a su vez, el relato aparece como algo que ella se cuenta a sí misma. Elije recordar, rearmar la historia con sus personajes y volverla a proyectar a través de la narración con el fin de poder olvidar los hechos traumáticos vividos en su infancia. Escribir desde sus recuerdos es una forma de volver y constituir un yo presente, actual. Dice Graciela Speranza en su artículo “¿Dónde está el autor?”: “La autora se corporiza en una criatura híbrida

mitad ficticia, mitad real que confunde los pronombres y los géneros. Vuelve con ropas prestadas del personaje y del narrador" (2008: 7).

Algunos autores que se encuentran en esta tercera etapa de escritos vinculados con la dictadura recrean la situación en clave irónica, absurda o fantástica, como es el caso de Félix Bruzzone en *Los topos*; otros en cambio prefieren mostrar con crudeza los hechos vividos y deciden hacer pública su tragedia personal; en este último grupo se inscribe a Laura Alcoba.

Mi madre se decide finalmente a explicarme, a grandes rasgos, lo que pasa. Hemos tenido que dejar nuestro departamento, dice, porque desde ahora los Montoneros deberán esconderse. Es necesario, ciertas personas se han vuelto muy peligrosas: son los miembros de los comandos de las AAA, la Alianza Anticomunista Argentina, que "levantan" a los militantes como mis padres y los matan o los hacen desaparecer. Por eso debemos refugiarnos, escondernos, y también resistir. Mi madre me explica que eso se llama "pasar a la clandestinidad". "Desde ahora viviremos en la clandestinidad." Esto, exactamente, es lo que dice.

Yo escucho en silencio. (Alcoba 14)

El fragmento transcripto nos permite identificar la presencia de una de las estrategias que describimos en el capítulo III: el relato. En esta obra no aparece como estrategia para referirse directamente a los sucesos acontecidos durante la dictadura o para representarlos de manera solapada, sino que el relato de los personajes sobre ese presente ayuda a configurar en la protagonista el panorama de lo que sería su aquí y ahora. Su madre, sus abuelos, César (jefe del grupo Montonero) y Diana (personaje con quien convivía en la clandestinidad) son las encargadas de contar a la niña lo que sucede más allá de las paredes de la casa de La Plata. Sus voces ayudan a pintar el escenario en el que viven.

Cada semana, César nos trae noticias que no siempre aparecían en los diarios. Centenares de militantes Montoneros eran asesinados día a día; grupos enteros desaparecían. Porque si a veces los

asesinaban en la calle, lo más frecuente era que desaparecieran. Así, de golpe (Alcoba 109).

También conocemos parte del acontecer histórico a través de breves fragmentos periodísticos que la protagonista reconstruye:

El proyecto del “Proceso” era “poner al país de pie”. “Frente al terrible vacío de poder”, Videla, Massera y Agosti se habían sentido en “la obligación, fruto de serenas meditaciones” de “arrancar de raíz los vicios que afectan al país”. Y así lo han declarado. “Con la ayuda de Dios”, esperan llegar a la “Reconstrucción Nacional”. Y han agregado, incluso: “Esta obra será conducida con una firmeza absoluta, y con vocación de servicio” (Alcoba 97)

La autora se reapropia de la materia viscosa y escurridiza de la experiencia personal y junto a estos relatos, que pululaban en su memoria, recrea la época. La estrategia de la elección de un narrador infantil la encontramos en otras novelas del siglo XXI, analizadas en el capítulo III; entre ellas, *Kamchatka* (2003) de Marcelo Figuera y *Un comunista en calzoncillos* (2013) de Claudia Piñeiro. Sin embargo, estas dos novelas proponen a protagonistas que parecen estar aislados de los hechos o buscan formas de evadirse; *La casa de los conejos*, en cambio, propone un narrador infantil protagonista que se involucra en la realidad como cómplice y testigo al mismo tiempo.

Si bien podemos pensar que este tipo de obras tiene un valor documental, Alcoba afirmó en una entrevista que ése no era un objetivo que se hubiera planteado al escribirla. Su interés radicaba más bien en abordar el problema de la construcción de la mirada infantil; armar algo a partir de esos recuerdos selectivos, como se hace con los bloques de Lego (Orosz 2008).

Su declaración nos conecta con lo expuesto por Jacques Hassoum en la Introducción a *Los contrabandistas de la memoria*, quien afirma: “Esto quiere decir también que en cada uno de nosotros palpita la necesidad de transmitir íntegramente a nuestros descendientes aquellos que hemos recibido (1996: 11). La autora de la novela que nos ocupa tiene la necesidad de transmitir

íntegramente, aunque reconoce los límites que plantea la memoria, aquello que ha vivido; de la misma manera que lo hace una civilización cuando estuvo sometida a conmociones profundas.

A través de esos retazos de infancia, Alcoba realiza una obra autobiográfica, desde el capítulo I al XVIII, en los que esa niña muestra la vida cotidiana de una familia sumida en la clandestinidad. Se describen las salidas, las formas de vinculación entre ellos y con el exterior, su percepción del “afuera” y todo lo que ocurre en el mundo interior de la protagonista, colonizado por el miedo.

Por mi parte, yo siento que el techo se derrumbará sobre nosotros, que los “monos” de las “Tres A” ya están ahí fuera, en sus autos negros sin número de matrícula, detrás de sus bigotazos y armados hasta los dientes; que ya irrumpen en la casa y para matarnos a todos como a conejos al fondo del galpón, al borde del inmenso agujero. (Alcoba 70)

Aparecen sentimientos que transmiten la violencia en que vive la narradora y como ésta repercute en su forma de actuar. En la obra se presentan dos escenas en particular que muestran estas acciones violentas. Una de ellas la vivencia la protagonista con su mascota, un pequeño gato al que tira con ira contra la pared y la lleva a afirmar que “No es tan fácil morir” (72). Por otro lado, la situación que se da con Diana. En el momento de matar a uno de los conejos del criadero, la faena presenta mayores dificultades de lo previsto. El embarazo avanzado de Diana y la inexperiencia de la niña llevan a repetidos fracasos; se describe el sufrimiento del conejo y la insistencia de las dos mujeres hasta que logran la concreción del objetivo.

Mientras yo sostenía el conejo aplastando sus patas contra la mesada, Diana acabó por darle el golpe fatal. Tras unos cuantos saltos convulsionados, el conejo por fin dejó de moverse (Alcoba 77).

La violencia se presenta de modos sutiles en cada una de las páginas. Hay descripciones que podrían carecer de ella, pero sin embargo la selección de ciertos vocablos o imágenes la mantienen latente. Por ejemplo, descripciones del espacio la ilustran:

En el barrio donde vivimos ahora, la calles está como bombardeada de baches hondísimos entre los que el colectivo y los autos tratan de abrirse un camino lo más clemente posible. Por suerte, los barquinazos se hacen más esporádicos a medida que nos acercamos al centro, a la Plaza Moreno (Alcoba 16).

Mi madre ya no se parece a mi madre. Es una mujer joven y delgada, de pelo corto y rojo, de un rojo muy vivo que yo no he visto nunca en ninguna cabeza. Tengo un impulso de retroceder cuando ella se inclina para abrazarme. (Alcoba 31)

De pronto el sol brilla más fuerte. El pelo rojo sobre la cabeza de ésta (refiriéndose a su madre) que ha venido a buscarme relumbra como el fuego. Qué estruendo, es ensordecedor. Una vez más, vuelvo a fruncir los párpados, tan fuerte como puedo, mucho más fuerte que antes. Inútil. (Alcoba 31)

Hoy es el día en que se limpian las armas. Yo trato de encontrar un pequeño sitio limpio en la mesa atestada de hisopos y cepillos empapados en aceite. No quiero ensuciar mi rodaja de pan untada con dulce de leche (Alcoba 84).

La violencia externa y de su situación de clandestinidad pone en crisis su identidad. Los escritos de estos hijos de víctimas de la última dictadura tienen entre sus objetivos la construcción o reconstrucción de su identidad, violada o mancillada. La cuestión del nombre propio toma relevancia en el capítulo VIII, cuando la protagonista entra en contacto con una vecina que le hace algunas preguntas sobre su identidad. Esta situación incomoda a la pequeña, que no sabe qué contestar y manifiesta no tener apellido. Esta respuesta inquieta a la

vecina, quien visita la casa con el fin de investigar cuál es la situación de la niña. Esto altera aún más la casa y la tensión crece. La incertidumbre y el desconcierto se apoderan de la niña:

¿Pero podría haber sido yo la hija de un militar? No, imposible. En ese caso yo sería muy distinta. ¿Podría haber sido en cambio la hija de López Rega, el Brujo? No, menos aún, por supuesto que no, ese hombre es un asesino cínico y perverso, todo el mundo lo sabe, y sólo podría engendrar monstruos. Y yo no creo ser un monstruo, no. ¿Pero qué podría responder, entonces? ¿Cuál es, al fin y al cabo, mi nombre?

Sí, ahora que me esfuerzo por recordar esa escena en casa de mi vecina, creo que tuve miedo. Puede ser que yo haya dicho, es verdad, que no tenía apellido, tal como te lo repitió Diana (Alcoba 68).

La respuesta final de la niña ante la insistencia de la vecina es que su papá y mamá se apellidan *Nada de nada*. La pequeña vive situaciones de desconcierto constantes; por ejemplo, al ir a visitar a su padre apresado, debe presentar su verdadera cédula. El ir y venir entre un nombre verdadero y uno artificial se convierte así en un eje problemático. Una situación parecida se da con el ingeniero que dirige las obras del criadero. Este personaje descubre que el buzo de la escuela de la niña tiene su apellido verdadero; ese sweater había pertenecido al tío de la niña y la abuela no se había dado cuenta de retirarle la etiqueta. Se crea una situación de máxima tensión que angustia a la niña hasta el llanto. Estos pequeños episodios van aproximando al lector al climax de tensión; el desenlace dramático puede intuirse con antelación.

El personaje del ingeniero merece especial atención, en tanto encarna otro de los temas frecuentes en las novelas sobre la dictadura: el del traidor. Este visitante externo le permitía a la protagonista sentirse pequeña junto a él, parecía devolverle la niñez que la situación de sus padres le había robado. Para su sorpresa y desilusión, el ingeniero es quien revela la existencia y ubicación del embute, provocando la consecuente muerte de sus ocupantes. Si bien se habían tomado las precauciones para que éste no supiera cómo llegar

hasta allí –taparlo con una frazada durante todo el trayecto–, en un recorrido en helicóptero pudo identificar el espacio.

Retomando las ideas en torno a la identidad, debemos mencionar que se tematiza también la pertenencia religiosa. La protagonista en su infancia clandestina es bautizada, de manera informal, en un fuentón. Ésta es una forma de inscribirse en un dogma con sus preceptos de vida y de acción; y a su vez, propone una divinidad que protege la vida.

Como en los tiempos de los primeros cristianos justamente, cuando Dios y su Hijo estaban con los débiles que se escondían como nosotros, explica la señora. Tengo la impresión de comprender mejor y me siento increíblemente próxima de esos hombres y mujeres que nos han precedido, hace tanto tiempo. ¿De modo que Dios vela por nosotros, hoy, como veló por ellos antes? (Alcoba 38)

La narradora siente la imperiosa necesidad de ponerse bajo la protección del Señor; este ritual le genera paz y armoniza su identidad infantil, puesta continuamente en crisis.

Otra de las constantes de la obra son los secretos. Secretos oídos por la pequeña y que deben ser preservados, ya que ponen en juego la integridad física de la familia.

Del altílo secreto que hay en el cielorrasso no voy a decir nada, prometido. Ni a los hombres que pueden venir y hacer preguntas, no siquiera a los abuelos (Alcoba 16).

Yo, yo he comprendido hasta qué punto callar es importante. (Alcoba 18)

Entre nosotros, jamás hablamos de lo que está pasando, ni de la clandestinidad -¿se la habrán explicado a ellos, como me la explicaron a mí?-, ni de la guerra en la que nos obligaron a entrar, aun cuando la ciudad esté llena de gente que no participa de ella y

que en ciertos casos, incluso, parece ignorar que existe. Si sólo aparentan ignorarlo, bueno, lo consiguen sorprendentemente bien. No hablamos del miedo, tampoco (Alcoba 42).

Violencia, confusión identitaria, miedo e incertidumbre invaden *La casa de los conejos* y dejan también expuesto otro accionar de las Fuerzas Armadas: la apropiación de menores. Diana, quien acompañaba a la niña en la clandestinidad, dio a luz a una beba días antes de la irrupción de los militares a la casa³.

Esta etapa de la narrativa posdictatorial aparece vinculada estrechamente, como lo manifiesta Alcoba, a la memoria que se ha constituido en una preocupación central de la cultura y de la política de nuestra sociedad. Intenta enfrentar la amnesia a la que refiere Andrea Huyssen en “Pretéritos presentes: medios, política, amnesia”:

Hijos de verdugos... hijos de víctimas... cada uno es víctima del secreto de un origen perturbado, de una interrupción en la trama de una historia familiar sacudida por los acontecimientos históricos. Huérfanos de una palabra, sufren en su propia carne un duelo imposible de efectivizar y una dificultad en construir una novela familiar que les permita proyectar un futuro. Este trágico quiebre en la transmisión exige que los padres pongan en palabras aquello que les ha sucedido, a los fines de hacer las paces con su propia trayectoria biográfica y de reconstituir para su descendencia una trama que la historia familiar o social había profunda y prolongadamente destruido. (Huyssen 34)

³ El paradero de esa niña, Clara Anahí Mariani, nunca se conoció. Si bien en el año 2015 HIJOS y toda la sociedad argentina recibió la grata noticia del hallazgo de la nieta 120: Clara Anahí, los resultados genéticos dieron negativo. Luego de esa evocación infantil aparece nuevamente la narradora- autora adulta, quien cuenta qué pasó después, valiéndose de información y testimonios que ella no presencié.

Las palabras de Huyssen plasman el quiebre del tejido social al que hemos hecho referencia anteriormente. Pero también trasladan este quiebre a la vida y a la historia familiar. Lo sucedido se asemeja con la pérdida de un eslabón en una cadena; se produce una ruptura difícil de ser superada. La sociedad debe trabajar en conjunto para ayudar a las personas que tienen familiares desaparecidos a reconstruir esa historia fragmentada.

Alcoba parece sentir ese compromiso; debe volver y retomar su historia para sanarse y también para tratar de dejar plasmado todo lo sucedido en aquella casa de La Plata. Al volver junto a su hija de visita a la Argentina, decidió escribir esta novela que funde una estructura ficcional con elementos que aportan la carga sentimental y el valor testimonial de un relato autobiográfico. Configuró su escritura del yo desde otra tierra y con otro lenguaje, fue una autora desplazada que eligió enunciarse a través de una cultura y un lenguaje adoptivos. *La casa de los conejos*, sin embargo, enriquece el patrimonio cultural de nuestro país.

Este enriquecimiento radica, entre otras cosas, en la clara explicitación de la pugna entre los campos de fuerzas sociales que existieron en la última dictadura militar. Las Fuerzas Armadas lograron imponerse a este grupo de “subversivos” que intentaban acciones de ruptura con la normativa impuesta por el gobierno de facto. Podemos mencionar también que la obra, además de la muerte y el exilio de parte de sus integrantes, aborda una temática que mantiene activa a la sociedad hasta el día de hoy: la apropiación de menores. La historia de Clara Anahí Mariani es también la Luz en la novela de Osorio; esa búsqueda de la identidad que sigue siendo una deuda pendiente para la generación de los hijos.

Finalmente, *La casa de los conejos* nos permite ver de otro modo la experiencia de los niños en ese período. *Kamchatka* y *Un comunista en calzoncillos* presentaron a niños que mantenían su inocencia, que no sabían muy bien qué estaba pasando en el país. Alcoba, en cambio, presenta a una niña que conoce, que es parte; una niña que vive en la clandestinidad y con sus derechos vulnerados. La obra se erige así como una novela que a través del testimonio en primera persona permite conocer una voz más, a un tiempo singular y representativa, de los hijos de exiliados de la última dictadura militar.

CAPÍTULO VI: *Perder* de Raquel Robles: la huida y la sustitución de espacios vacíos

En este último capítulo abordaremos *Perder* (2008), la primera obra de Raquel Robles, que presenta un nuevo enfoque de la temática que interesa a este trabajo. En el capítulo I, siguiendo la periodización propuesta por Beatriz Sarlo, distinguimos los tres momentos que la crítica literaria distingue en el corpus de textos literarios que refieren a los años de la última dictadura militar y a sus consecuencias. La primera, marcada por el peso de la alegoría; la segunda, con preponderancia de lo testimonial y la tercera protagonizada por la voz de los hijos de las víctimas de la última dictadura.

En el capítulo IV realizamos una lectura de *Los topos*, que nos propuso un acercamiento al problema de la búsqueda identitaria realizada por los hijos a través de la ironía y la comicidad. El tema aparece allí explícitamente; hay referencias al golpe, al accionar de las Fuerzas Armadas y a las actividades realizadas por H.I.J.O.S. El protagonista es hijo de madre desaparecida y se refiere con sorna a todo lo referente a ese nefasto episodio. Su búsqueda identitaria toma caminos inesperados que sorprenden al lector y terminan en situaciones absurdas. En el capítulo V abordamos la propuesta de Laura Alcoba en *La casa de los conejos*. La escritora decide utilizar, en parte, la técnica empleada en la segunda etapa y recurrir al género testimonial. Sin embargo, su recuerdo da lugar a la ficción y se encuentra matizado por su presente. Aquí también la referencia al gobierno militar es explícita.

En este recorrido por las obras de la generación de los hijos hemos elegido una obra “subversiva”, la de Bruzzone; una más conservadora, la de Alcoba y, por último, la novela de Robles, que establece una relación diferente con el suceso histórico y las repercusiones en su vida personal.

Raquel Robles nació en Santa Fe en 1971; es hija de Flora Pasatir y Gastón Roble, Secretario de Agricultura del gobierno de Héctor Cámpora. Sus padres fueron secuestrados el 5 de abril de 1976, durante un operativo que ella, con sólo cuatro años, presenció en su casa de City Bell.

Se dedicó al periodismo, la docencia y la actividad en organizaciones vinculadas con la lucha por los derechos humanos. Es Licenciada en

Educación y fue directora nacional para Jóvenes en Conflicto con la Ley Penal. En 1996 fue una de las fundadoras de la organización H.I.J.O.S. Colaboró en el diario *Página/12* y en las revistas *Tres puntos* y *El Planeta Urbano*. Su presentación en el mundo literario fue en el año 2008, cuando su obra *Perder* ganó el premio Clarín de novela. Luego publicó *La Dieta de las malas noticias* y *Pequeños combatientes*.

1. *Perder*: ¿catarsis o proyecto literario?

Raquel Robles inició su camino como escritora en un momento muy especial de su vida. *Perder*, su obra prima, fue gestada durante su primer embarazo. Transitando el segundo mes Raquel sintió el temor de perderlo y esto produjo en ella una vuelta a la historia de su infancia. En una entrevista que le realizó Alejandra Rodríguez Ballester afirmó que lo que la motivó a escribir fue el terror de perder a su hijo. Ese sentimiento tan profundo la llevó a pensar en el dolor que, seguramente, había sentido su madre cuando la separaron de ella y de su hermano. Este gesto de ponerse en el lugar del otro como motor de la escritura no está presente en ninguna de las obras analizadas. En la mayoría de los casos el foco es puesto en el que queda, en sus sentimientos y en sus ausencias. En este sentido, Robles produce un desplazamiento. En diversas entrevistas la autora afirmó que no siguió un plan de escritura ni fue su objetivo elaborar un trauma de la sociedad argentina.

Una vez finalizada la novela, al releerla, pensó en el vínculo que mantenía el relato con su historia personal y la historia nacional. Si bien considera que siempre que se escribe se escribe sobre uno mismo, afirma no haber seguido un método como sí lo hizo en su obra posterior, *Pequeños combatientes*.

Aquí encontramos una similitud con lo expuesto por Bruzzone, muchas veces los escritores intentan no escribir sobre algo pero ese tema se cuela sin pedir permiso. Robles no escribió de manera consciente su historia, ésta emergió de forma impensada.

No hubo en Robles, por tanto, una voluntad denunciataria, más bien nació como un modo de escape para ella, que “se puso en el lugar de” su madre. El trauma vivido en la infancia, a pesar de que Robles afirma no

haberse sentido nunca una víctima, se materializa en el sufrimiento de la protagonista. En la entrevista realizada por Rodríguez Ballester la autora afirmó:

Nunca estuve en el lugar de víctima, siempre me costó conmoverme con mi infancia, siempre fui para adelante. Pero cuando fui madre cambié de posición. Me pareció terriblemente más conmovedora la posición de mi mamá perdiéndonos a nosotros. Morirse significaba no vivir más con nosotros. Ser madre fue poder ponerme en sus zapatos. Más allá del terror de perder a mi hijo, porque yo, desde un lugar de egoísmo, no quería morirme para no perdermelo a él. No era lo que podía producirle a él el hecho de que yo no estuviera. Yo sé que a eso se puede sobrevivir. (2008)

La protagonista de la obra, al igual que Robles a través de la escritura, encuentra refugio de su dolor en la literatura; ésta parece tener un efecto catártico y a su vez de evasión. En la primera etapa que analizamos, siguiendo la cronología de Sarlo, la literatura pareció cumplir ambas funciones. Por un lado, permitía a los escritores manifestarse cuando sus voces estaban silenciadas, la alegoría funcionó como la forma predilecta, y posible, de contar lo que sucedía. Y, al mismo tiempo, les permitió evadirse de la terrible realidad circundante.

Perder nos permite un doble abordaje: por un lado, a través de la experiencia de la escritora y, por el otro, a través de la ficción. Como transcribimos anteriormente, la literatura le permitió a Robles huir de sus temores, cumplió un efecto catártico que le alivió la angustia experimentada durante su embarazo. Desde la ficción, la protagonista de *Perder* busca, también, un escape al dolor causado por la trágica pérdida de su hijo en la literatura; inicia una salida lenta pero esperanzadora a través de la lectura de diversas obras.

2. Huida y sustitución de espacios vacíos

Siguiendo con las particularidades que materializan las obras seleccionadas; *Perder* (Alfaguara, 2008) propone una mirada inversa. La mayoría de las obras que remiten a la última dictadura militar se enuncian desde la voz del que queda. Las historias giran en torno a aquellos que vivieron indirectamente los hechos, los hijos, los sobrevivientes y el sufrimiento que dichas ausencias dejaron en su existencia. Como desarrollamos en el capítulo I Miguel Bonasso en *Recuerdo de la muerte* (1984); Pilar Calveiro en *Poder y desaparición: los campos de concentración en la Argentina* (1998); Juan Gelman en *Ni el flaco perdón de Dios. Hijos de desaparecidos* (1997); Eduardo Anguita y Martín Caparrós en *La voluntad* (1997) arman la totalidad de sus obras tomando las voces de los sobrevivientes: los que estuvieron presos y pudieron escapar o la de aquellos que vieron llevarse a miembros de su familia.

En el capítulo II profundizamos en otras voces, las de los que volvieron de Malvinas visibilizadas por ejemplo con Speranza y Cittadini en *Partes de guerra* (1997). También en el capítulo I observamos cómo este tema tomaba relevancia en poesías y canciones.

La particularidad de Robles en *Perder* (2008) radica en el lugar desde el que ella escribe. Esto marcará una diferencia con Laura Alcoba ya que se distancia claramente de lo autobiográfico. Raquel decide ubicarse en el lugar de madre, de esa madre a quien, a través de la detención, le arrebataron sus hijos. Se focalizará en el dolor que produce la amputación de los hijos a una madre. Para esto no recurre a su biografía sino que propone uno de los procedimientos narrativos que trabajamos en el capítulo II: la ficcionalización de la historia. Presenta una nueva historia que permite cierta identificación con el dolor de la dictadura, con las marcas que ella dejó y muestra la extraordinaria capacidad humana de recuperación.

La literatura se materializa como una vía de escape, término de Rilke Broekart que desarrollamos en el capítulo II. Trabaja sus sentimientos desde el lugar de los que desaparecieron y fueron alejados de su ámbito y de sus vínculos.

Para el análisis de la obra, hemos decidido abordarla en dos grandes apartados llamados “La pérdida y el vacío” y “La posibilidad de recuperar lo

perdido”. Cada uno de estos párrafos aborda los dos momentos psicológicos y físicos que transita la protagonista. Es interesante observar que la historia nacional también atravesó estas etapas: en un primer momento, la pérdida de libertad, el vacío y la acefalia de dirigentes electos democráticamente. Ciertamente, en 1976 se inició un período de pérdida de derechos en su más amplia acepción, esta situación se dio hasta 1983 con la recuperación de la democracia, materializada en la figura de Raúl Alfonsín. En un segundo momento, que podemos localizar a partir del 2003, con la presidencia de Néstor Kirchner, asistimos a la recuperación de la voz de aquellos que habían sido acallados o que aún no habían podido hacer oír su voz. La política aplicada en lo que respecta a derechos humanos permitió liberar el trauma que muchos aún cargaban en sus espaldas, el juicio y la pena llegaron para sanar las heridas que permanecían sin cicatrizar.

3. La pérdida y el vacío

La historia propuesta por Robles se inicia in media res. Ya en la primera página conocemos el conflicto principal: la protagonista perdió a su hijo en un accidente de tránsito, estaba desesperada y se refugió en la literatura. Esta última se había constituido en su medio de evasión y en el antídoto ante su dolor: “Era la única manera que había encontrado de huir. Del mundo, pero sobre todo de mí.” (10) En estas líneas la autora y narradora se funden en el deseo de olvidar, de huir de la realidad y de lo que les pasa a través de la escritura la primera, y de la lectura la segunda. Aquí se enuncian ya algunos de los temas principales de esta primera parte: la pérdida, el dolor y la ausencia. Este último ha sido uno de los temas más trabajados en la narrativa de los hijos; de una u otra manera la ausencia y el consecuente dolor se constituyen en ejes del relato. Hay un breve pasaje en la novela que remite a la biografía de Robles y nos permite visualizar sus pérdidas personales: “Había perdido a mis padres, había perdido mi casa, había perdido mi mundo y todo lo que una persona puede perder sin perder la vida antes de cumplir los cinco años. Después todo fue no desbarrancarme y sobrevivir” (10). Este fragmento muestra una simbiosis entre autora y narradora. No hay en lo que sigue de la

novela otro pasaje que muestre tan claramente la identidad entre la protagonista y la vida de la propia Robles.

En los primeros veintiún capítulos se narra la tristeza y el vacío que se apoderan de esta madre que ha perdido a su hijo. La protagonista muestra ciertas particularidades en cuanto al vínculo con su hijo. Desde su concepción, el fantasma de la pérdida la persigue y no le permite disfrutar de la maternidad: “Me preguntaba si no estaba metiéndome en camisa de once varas al generar un ser que podía morirse, matarse, perderse, accidentarse, sufrir, dándome la estocada final a mi larga carrera de dolores (11)”. Observamos también que antes del accidente ya mostraba cierta obsesión para con el cuidado de su hijo: “Nunca salía con él a la calle sin llevar en mi bolso una foto actualizada por si tenía que dar parte de su pérdida (12)”.

Estas pequeñas obsesiones nos permiten bosquejar el mundo interior de la protagonista. Si el nacimiento de su hijo y su vida se convirtieron en un peso que la agobiaba y no le permitía distenderse, la muerte tomará una fuerza superlativa, la inmovilizará. El fallecimiento de su hijo la convierte en una muerta viva que ya no podrá retomar sus costumbres, sus vínculos y continuar con su vida.

La relación con su marido también sufre un corte, el diálogo cesa y ella evita toda muestra de afecto; además se rehusa a ver a sus antiguos amigos. Su gran objetivo era dejar de sentir ese dolor tan profundo. “Lo único que quería era ignorar que estaba viva, morir sin morir, atravesar los días sin que nada ni nadie notara mi presencia, pero sobre todo sin que nada se convierta en un estímulo capaz de desencadenar ese dolor que vivía agazapado en mí” (21).

Para apaciguar o sofocar ese dolor la narradora lee respetando una estructura: sigue los libros que se recomiendan en cada uno de ellos. Así una numerosa lista de ejemplares se constituye en su válvula de fuga. Lo único que hace correr el tiempo es leer, esto le permite separarse un poco de su dolor, permanecer en el “limbo de la indiferencia” (21).

Pero la profundización de la incomunicación lleva a su marido y a sus amigos a buscar una posible salida a través de una internación. Lejos de preocuparla, esta decisión le parece una buena idea, ya que cree que allí le proporcionarán drogas para dormir y olvidar. De esta manera, el dolor se hará

más llevadero. Pero para su desilusión, la institución carece de todas las características que la narradora se había imaginado: no hay locos circulando por los pasillos, no le proporcionaban drogas, las enfermeras no parecen tales y el psiquiatra respeta sus silencios. Por tanto, la clínica se constituye en un nuevo espacio de introspección, sigue sintiendo el dolor en carne viva, continúa auto-reprochándose acciones del pasado.

Su mente parece estar detenida en un solo hecho: el momento del accidente. Accidente que en su cuerpo encarnaba dolor, reproche, desidia y una inconmensurable culpa. Ese día había dejado que otra persona manejara el vehículo. El destino hizo que el conductor sufriera un ataque cardíaco, que desencadenó el accidente del que sólo ella sobrevivió. Esos últimos momentos de vida de su hijo y las decisiones que tomó giran con insistencia en su mente.

Lo que más me atormentaba era haber perdido tiempo tratando de dominar el auto, e incluso haberlo dominado en parte de modo tal que pudimos salir del asfalto después de la primera vuelta y frenar. Para qué si mi hijo había muerto en ese primer revolcón. Debí haber tomado a mi hijo en brazos, debí haberle cantado su canción favorita, debí haberlo colmado de besos y caricias. Debí haber entrado con él en el mundo de los muertos. Yo, que solía apretarle la mano tan fuerte en la calle para no perderlo entre la gente, no había tomado su mano cuando me la extendía. Lo había dejado solo y ahora debía pagar por ello. (Robles, 36)

La muerte de su hijo se convirtió así en una certeza, ella la había presenciado y debía superarla para seguir viviendo. La protagonista afirma: “Ahora sé perfectamente que hay algo peor que la incertidumbre: la certeza. Yo sé dónde está mi hijo, sé como está. Está bajo tierra en su pequeño cajoncito. Y está muerto. No existe ninguna esperanza de volver a encontrarlo, porque no está perdido” (13). Esta idea, que parece consistir en la expiación de una culpa por parte de la narradora debido a su supervivencia, nos permite salir de la ficción y remitirnos a elementos contextuales. El término *desaparecido* lleva consigo la *incertidumbre*, el *desconocimiento*. Podemos pensar entonces que la autora un haz de esperanza de encuentro, de reencuentro con sus seres

queridos, en relación con la búsqueda que llevan hasta la actualidad las Madres y Abuelas de Plaza de Mayo.

Ante la crudeza de una realidad incuestionable, la protagonista elige el silencio como forma de vida; actitud que podemos transferir a la época histórica que es objeto de este trabajo. El silencio fue escogido por muchos civiles como estrategia para sobrevivir a la masacre llevada adelante por el gobierno de facto. Sumergida en ese silencio y en la angustia, cuando algún sentimiento positivo aparece, algún gesto que demuestre que está viva, ella lo reprime, no puede permitirse sentirse viva. La obligación de estar mal la invade: “Algunas veces me reprochaba interesarme por ella (se refiere a su compañera de habitación, María), como me reprochaba cualquier distracción del equilibrio entre mi autoflagelo y el dolor insoportable” (39). Este sentimiento aparece en muchos relatos de sobrevivientes que se cuestionan el haber sobrevivido, que cargan con una cierta culpa. En una entrevista con su psiquiatra ella le dijo: “No importa cómo estoy, lo importante es que quiero no estar, no existir, y no tengo voluntad para morir” (52).

En la clínica no se soluciona ni cede su dolor, el insomnio aparece y se suma a sus molestias. Estar despierta le trae recuerdos, pero cerrar los ojos la lleva a encontrarse consigo misma y con su pesadilla; en ocasiones prefiere golpearse para alejar el dolor. En uno de esos incidentes conoce al único personaje que generará otros sentimientos en ella y motivará un cambio impensado: Stephan. Éste es un internado rumano que la acompaña en su recuperación de los golpes que se auto inflige. Si bien aparece en sólo seis capítulos de los cincuenta y dos que posee la obra, este personaje produce un giro en la historia. Su presencia la hace avanzar y se convierte en el motor del cambio de la situación de la protagonista. Esta mujer desesperada no lo conoce; sólo sabe, a través de las palabras de su compañera de cuarto, que él tiene SIDA. Este dato se constituye para ella en una posibilidad. Stephan y su enfermedad son el escape a su sufrimiento. Decide mantener relaciones con él para contraer la enfermedad y así acortar el dolor. Su perturbado plan, sin embargo, no funciona.

*Él me sacó de debajo de las sábanas y me miró con sus ojos
llorosos. Unos ojos claros, casi transparentes, me atravesaron con*

una saña diferente de la que había ido a buscar. El corazón me dio un golpe como de muerte, pero no; otra vez la agonía sin fin. El dolor que se hunde en todas las fibras y no abandona, no se cansa. Quise seguir con mi plan a toda costa, darle un sentido a esa horrible situación y me senté a horcajadas de él, desnuda sobre su sexo desnudo. Pero la muerte es escurridiza y para el suicidio hace falta talento. Sus ojos ya no se cerraron y aunque lo intenté no pude cerrar los míos. Su llanto era incontenible y como una corriente devastadora se llevó el mío cuesta abajo. Si algo no quería era ternura, pero él me abrazó y mis fuerzas me abandonaron. Lloramos como dos niños huérfanos en un bombardeo nuclear. (Robles, 58-59)

Allí se inicia un vínculo efímero y confuso entre ambos personajes. El fracaso de su plan la lleva nuevamente a pensar en su situación y en las formas de escape de la vida que había ensayado sin éxito.

Yo había entrado creyendo que simulaba mi locura para que me dejaran en paz y ahora me encontraba con la novedad de que me había vuelto loca de verdad. Bueno, era lógico, la muerte de un hijo vuelve locas a las madres. Por qué no matará a las madres en lugar de volverlas locas, por qué ese castigo adicional, por qué esa crueldad. Por qué nadie hablaba de eutanasia para las madres enfermas de dolor. Si había alguna enfermedad terminal realmente cruenta era ésta (66).

El silencio, la internación, la relación con un enfermo de SIDA, nada puede calmar ese dolor terminal. Para desazón de la protagonista, Stephan muere, y entonces se revela que no padecía SIDA, como le había dicho su compañera de cuarto, sino leucemia. Este suceso genera un quiebre que la arrebató de su encierro y de la autoflagelación. Aparece entonces la imperiosa necesidad de saber quién era ese hombre que la noche antes de morir la arrastró a una habitación para ofrecerle un melancólico y emocionante concierto de piano. Un nuevo camino parece abrirse, aunque la protagonista

lucha por sofocar esos pequeños signos vitales que la ligan a la vida. A pesar del vacío que la invade decide buscar, sin razón o motivo, las raíces del rumano en su país de origen. Para esta empresa, los datos que le dará el psiquiatra serán vitales. Aunque dice: “La alegría quedó para siempre fuera de mi alcance y de mi deseo de alcanzarla” (62); el duelo empezará a ceder espacio para dejar que aparezca el deseo de vivir.

Sentía un cansancio físico que hacía tiempo no sentía. Estaba recuperando cierta zona de mi percepción que había perdido por completo con la muerte de mi hijo. La muerte de mi bebé me había dejado cuadripléjica, aunque con movilidad: del lugar donde se alojaba mi angustia como un tumor maligno para abajo no sentía absolutamente nada. Pero mi médula espinal estaba reviviendo sin permiso (91).

La muerte de Stephan la revivirá; generará las acciones que la llevarán a dejar ese estado de abandono.

Retomando lo expuesto al finalizar el apartado anterior, a nivel nacional, luego del silencio imperante durante la dictadura, llegó un momento de transición que no daba la seguridad aún para la denuncia pública, pero que preparaba el terreno para lo que llegaría a inicios del siglo XXI. Este período comenzará a revivir esa médula espinal lacerada y reprimida por mucho tiempo.

4. La posibilidad de recuperar lo perdido

El despertar de antiguos sentimientos y de un cierto interés lleva a la protagonista a indagar al psiquiatra sobre la historia de ese paciente músico que la había cautivado. El plan que idea la lleva a pedirle todo su dinero a su marido para viajar a Bucarest, Rumania, sin saber bien para qué ni por qué. En ese extraño y frío territorio se encontrará alejada de su país, de sus vínculos afectuosos y también de su idioma. Esta situación de escape de la lengua materna evoca las circunstancias vitales de Laura Alcoba; en el capítulo V

desarrollamos la idea de que dejar la lengua madre puede funcionar como estrategia para olvidar o suavizar el dolor. Esta operación parece repetirse en *Perder*. En Rumania, no tendrá otra alternativa que el silencio.

Al llegar, la protagonista se aloja en un precario hotel llamado Néstor - podríamos pensar, aunque es sólo una suposición, en la elección de este nombre como un guiño a las políticas sobre derechos humanos que se iniciaron con la presidencia de Kirchner-; se siente a la deriva, intentando algo que no sabe cómo resultará. “De algún modo, me dirigía para adelante, inexorablemente, y no podía asegurar que al final estuviera el precipicio. ¡Dios mío! ¡Qué difícil es intentar zambullirse en el pasado y a la vez intentar cortarlo de cuajo y tirarlo por la borda!” (116). La improvisación, la libertad, el abandono al curso de los acontecimientos será la forma elegida.

En el alojamiento hay una encargada que, con el paso del tiempo, se sorprende por la prolongada estadía de la extranjera, sin embargo, continúa alojándola. La protagonista descubrirá también que hay un pequeño niño junto a ella que la observa cada mañana cuando sale o entra.

En numerosas páginas aparece el frío penetrante de Rumania, que no le impide recorrer el lugar sin un rumbo preestablecido. Esas recorridas a la intemperie y con una vestimenta liviana, no adecuada, la llevan a poner en riesgo su salud. La encargada se erige en ese momento como el personaje que la ayudará. Establece con ella contacto físico; la baña, la alimenta, le habla a pesar de no poder comunicarse, la cuida. Esta situación desarma la barrera con la que viajó la protagonista; permite que la ayuden, se abre a nuevos sentimientos y cuidados. Las ganas de vivir que parecían haberse extinguido, inician una lucha por hacerse lugar entre la angustia. Podemos mencionar un objeto, unas botas proporcionadas por la encargada, llamada Livia, como marca del inicio de un nuevo camino: “Esa mujer había untado la primera pátina de calma, la primera oportunidad para vislumbrar la pena detrás de la angustia; y ahora también me provocaba la primera alegría. Porque esas botas me dieron ganas de ponérmelas y hacer unas muecas de baile” (137).

Esas botas le permitirían incursionar en otros espacios y llegar a aquel que al final reconfortará su espíritu. Las botas marcan el fin de su convalecencia. A partir de allí, la encargada tomará un rol activo en su vida,

entenderá que su estadía no será transitoria y por tanto acomoda su equipaje y los libros que aún están amontonados en un rincón de la pequeña habitación.

En este momento de la historia aparece otro personaje, que al igual que lo había hecho Stephan, la movilizará: ese pequeño niño que estaba siempre junto a la encargada: Radú. Al retomar su recorrido libre y espontáneo, para su sorpresa, el niño toma su mano y la acompaña.

Cuando me di cuenta de que me faltaba el hueco donde guardo la ausencia de la mano de mi hijo, me pareció que estaba registrando una situación que ya llevaba unos minutos sucediendo.

Era una manito cubierta de lana que calzaba justo en mi agujero, como una pieza de encastre que de pronto hace cric y se introduce donde el diseñador lo había previsto (147).

Recorren la ciudad, sin hablar, comunicándose sólo a través de ese gesto: las manos tomadas. Varios días lo repiten, visitan un río esperan en vano que se descongele y van incrementando las horas que comparten. Primero se despiden a la entrada, luego él la acompaña a su habitación, duermen la siesta, juegan y comparten una cena. La protagonista cede ante el estímulo de vida a pesar que la culpa sigue presente y el desconcierto en cuanto a su rumbo prosigue.

Cuando recuerdo ese momento, cuando me siento en mi sillón sin dejar de resistirme al embate del pasado y me recuesto con los ojos cerrados y una media sonrisa que a veces es bañada por las lágrimas y otras por la ternura y la gratitud, me veo a mí mismo como un barrilete remontado por un niño que sabe lo que hace (148).

Con la compañía del niño, decide ir a la casa de Stephan, esa había sido la causa del viaje aunque lo había dilatado, no tomaba coraje de encontrarse con otra madre que también había perdido a un hijo. Stephan había sido un reconocido violinista que viajó a la Argentina siguiendo a un amor, Nadia Bergman. La joven era hija del presidente del Partido Comunista y había

viajado a su país para realizar estudios de marxismo. Luego estudió música, lo cual la puso en contacto con Stephan. A pesar del tiempo compartido, su compañera de vida no había podido soportar la idea de su leucemia y lo había abandonado. Sumido en la angustia, el artista se había abandonado, a la espera de la muerte. Un grupo de amigos, junto al agregado cultural rumano habían logrado que el Ministerio de Cultura de Rumania le proporcionara un subsidio con el que solventar el gasto de sus últimos días en la clínica psiquiátrica.

El encuentro con la madre del rumano, Ecaterina, es conmovedor. Sin intermediar las palabras se reconocieron y entendieron parte de la situación que tomaba a ambas de improviso. Lloraron aunadas por un mismo dolor, por un sufrimiento compartido. “De rodillas en la puerta de la casa de otra mujer que había perdido un hijo, de otra mujer que tenía una parte muy grande de sí necrosándose de dolor, lloré por primera vez la derrota” (199). Esta imagen nos traslada nuevamente al universo de la organización HIJOS; a las madres y abuelas unidas en un mismo objetivo. Una lucha compartida, y la alegría compartida también ante la aparición de uno de esos hijos o nietos que la dictadura les robó.

En este encuentro y en todos los que siguieron, el pequeño Radú, de cuatro años, toma las riendas de la conversación y va estrechando su vínculo con Ecaterina. Desde un lugar pasivo primero y luego ya más activa la protagonista se va incorporado en estas interacciones.

A su pesar, el paso del tiempo le permite entender el idioma y comunicarse. La relación con el pequeño va creciendo día a día. Las visitas a la casa de la rumana se hacen contantes y aparecen nuevas ideas: mudarse ambos con Ecaterina y que Radú iniciase el jardín. Para materializar este deseo, como primer paso debe lograr el permiso de Livia Dragan, encargada del hotel y tía abuela del niño. El pequeño había sido criado por Livia luego de la muerte de su madre en un accidente de tránsito, cuando el pequeño tenía tan sólo tres años y medio.

La protagonista logra cumplir su deseo, pero a pesar de haber obtenido el permiso de vivir con el niño junto a Ecaterina, la angustia y el recuerdo siguen mortificándola: “Sentía una gran carga de culpa por cometer la traición de

quererte. No quería que reemplazaras a mi hijo, no podía soportar la idea de que ese presente comenzara de algún modo a desdibujar mi pasado” (223).

Éste es el inicio de una nueva vida. En la Argentina había perdido e intentado morir, pero el deseo y la curiosidad la habían llevado a otro territorio, que le permitió volver a vivir y encontrar parte de la calma que necesitaba. Pero un acontecimiento altera la parcial armonía que el suelo rumano le había dado: el cumpleaños de cinco años de Radú y su festejo.

Cuando llegó el momento de soplar las velitas sentí un leve mareo y las rodillas como de plastilina, pero me repuse. Me apoyé en una pared y, aunque ya no sonreía, nadie notó nada extraño. Las lágrimas empezaron a borrar las imágenes pero aún así conseguía mantenerme en pie. Sin embargo cuando apagaste las velitas y todo quedó a oscuras, un grito salió de mí antes de que lo pudiera contener. Las luces se prendieron a manotazos entre los llantos de los niños asustados y las exclamaciones de las madres que esperaban ver un espectro, una rata o un ataque cardíaco. Yo vi todo eso y más, y después no vi nada. Sólo recorté tu cara de espanto, la sensación de las manos de Ecaterina sosteniéndome la frente en el baño para que pudiera vomitar y la voz de tu tía abuela que se disculpaba con todos y les daba presurosamente los souvenirs en la puerta (Robles 2008: 236)

Esta situación la lleva a sincerarse con Ecaterina y contarle todo aquello de lo que había escapado en Argentina, y lo que Rumania había logrado en ella; sin ir más lejos, la reaparición de las ganas de vivir y la necesidad de comunicarse.

Contar su historia será una forma de sanarse, de dejar atrás el pasado doloroso y de dejar lugar a un presente que emerge como un renacimiento: “Por momentos lamenté haberle contado mi historia porque, en el fondo, yo quería seguir guardándomelo todo. Pero también sentí como si me hubieran abierto con una navaja bien afilada y hubieran destrozado al animal que me aniquilaba cada vez que bajaba la guardia” (238). La protagonista inicia así una nueva etapa.

Así cierra Robles su novela, privilegiando la recuperación, apostando por empezar de nuevo, dejando el dolor y aventurándose a un nuevo amor. Este cierre esperanzador y este enamoramiento podría ser leído como una referencia velada al recomienzo de nuestro país con la democracia. Luego de tanto dolor y sufrimiento, nuevos caminos llevan a la libertad y al respeto. Las cicatrices del pasado perviven, pero también la convicción del renacimiento cuando el tejido social se reconstruye.

Culmina así una obra que propone una forma diferente de remitirse al pasado, inventando una relación ambigua, oblicua, entre ficción e historia, entre trauma individual y trauma social.

Palabras finales

El complejo tejido social y las relaciones entre los sujetos dan a la literatura una materia prima invaluable. Autor y contexto social se constituyen, en consecuencia, en conceptos enlazados e indisociables. Las marcas del golpe cívico- militar de 1976 están aún hoy muy presentes en nuestra cultura, y sus heridas vuelven a abrirse ante sucesos que traen los nefastos episodios del pasado al presente. La permanencia de esta lucha queda plasmada en las numerosas organizaciones que trabajan en la actualidad por los derechos humanos, entre ellas, las Abuelas de Plaza de Mayo, la Asociación de Ex-Detenidos Desaparecidos, Asociación Madres de Plaza de Mayo, la Asociación Seré por la Memoria y la Vida, HIJOS, Memoria Abierta, la Mesa de Trabajo y Consenso del Ex-Centro de Detención, Tortura y Exterminio "Olimpo".

Este trauma social caló hondo en la historia nacional, en la constitución democrática de nuestro país, y dejó su huella en muchas expresiones artísticas; hemos visto cómo la música, el cine y el teatro, cada uno con sus medios, se hicieron cargo de narrar lo acontecido. Los artistas vieron afectados sus proyectos creadores por la cruda realidad que les tocaba vivir; muchos quisieron alzar su voz para relatar lo sucedido, pero la censura y el temor los obligó a matizar ese espíritu denunciatorio para mantenerse a salvo. La literatura les brindó a los escritores las herramientas para poder hablar de los sucesos de forma solapada; la alegoría se convirtió en una estrategia posible. El uso estético del lenguaje y sus recursos sirvieron, así, para camuflar la desazón y el miedo. En este trabajo nos hemos referido a diversos autores que hicieron un uso privilegiado de estos recursos, entre todos ellos destacamos a Ricardo Piglia y a Juan José Saer como los más representativos.

El paso del tiempo y los cambios sociales y políticos que se dieron en el país generaron también modificaciones en los procedimientos narrativos utilizados; el testimonio crudo, el dolor en la boca de los sobrevivientes y familiares empezó a oírse fuerte, consistente y expectante, a la espera de que el nuevo camino democrático que se emprendía juzgara y castigara a quienes habían cometido atrocidades entre 1976 y 1983. Los años y los cambios en la forma de gobierno permitieron el empleo de procedimientos diferentes; sin embargo, es posible observar la persistencia de ciertos temas. *La ausencia* es,

quizás, el que más insiste, de múltiples formas, en los relatos; la apropiación de menores, el exilio y la guerra de Malvinas fueron otros tópicos muy transitados. En el capítulo II nos hemos detenido en ellos, entendiendo que se trata de antecedentes fundamentales para nuestro corpus.

Ciertamente, las dos etapas anteriores fueron muy ricas y, por tal motivo, han sido analizadas en profundidad en diferentes estudios. La generación de los hijos, por su parte, ha ofrecido a los lectores una variada y fructífera producción que muestra otras formas de referirse a los hechos históricos y al trauma que éstos generaron en sus vidas. En los capítulos IV, V y VI propusimos analizar las voces narrativas de tres hijos de víctimas de la última dictadura militar. La elección de *Los topos*, *La casa de los conejos* y *Perder* se vinculó a la voluntad de analizar tres formas ricas y diferentes de remitir al pasado, y de elaborar la búsqueda identitaria.

Por un lado, Félix Bruzzone dejó en claro que el paso del tiempo y las políticas de derechos humanos llevadas adelante desde el año 2003 sentaron las bases que permitirían abordar el tema de un modo diferente. A partir de ese momento el Estado nacional tomó la iniciativa y comenzó a actuar, abriendo así el camino para que los artistas pudieran referirse a los hechos desde otra perspectiva, liberados de cumplir con una misión denunciataria.

La necesidad de denuncia, que imperó durante el siglo XX, parece esfumarse y dejar el camino libre a otras formas de expresión. La ironía, por ejemplo, es empleada con maestría por Bruzzone para remitir al pasado reciente. Si bien el autor ha manifestado que no fue su objetivo consciente hacerlo, el tema se coló en las páginas y la ironía le permitió abordarlo de una manera diferente. La historia nos presenta a un personaje que inicia un camino bizarro y confuso en la búsqueda de su identidad, que llega a un desenlace inesperado. La ausencia, la figura del traidor y la apropiación de menores se recrea en sus páginas dándole una nueva perspectiva a la forma que había tomado en obras anteriores.

Otra forma de remitir al pasado es la empleada por Laura Alcoba; la autora explicita que escribe con el objetivo de poder olvidar. Su búsqueda identitaria la lleva a contar su historia luego de muchos años de ausencia en el país. Para hacerlo, propone a los lectores una novela que difumina límites entre ficción y autobiografía. El clima de terror, la incertidumbre, la vida en la

clandestinidad son recreadas desde la voz de una niña. En su obra no hay lugar para la ironía; el tono está marcado por la omnipresencia del dolor.

Por último, Robles propone otra alternativa. Se distancia de la referencia directa o indirecta a la última dictadura y decide recrear una historia que transcurre sólo parcialmente en suelo argentino. La literatura se constituye en una doble vía de escape; por un lado, para la protagonista es un modo de escapar del sufrimiento y el trauma; para la autora, una vía para superar el fantasma del dolor de su madre. Robles también es innovadora, su historia propone una relación inversa: a diferencia de muchas obras que toman como eje central el dolor de los que quedaron, ella propone una identificación con la experiencia de los que desaparecieron.

A través de la lectura de las tres novelas, y de su vinculación con el pasado reciente y con otros textos precedentes de nuestra literatura, nos propusimos indagar algunas de las complejidades que anudan la relación entre literatura e historia, así como también las múltiples perspectivas que ofrece la ficción para abordar e interrogar los traumas personales y sociales. Con sus singulares búsquedas identitarias y literarias, Bruzzone, Alcoba y Robles escribieron un nuevo capítulo de la historia cultural argentina, que sigue mostrando sus riquezas. Una cultura y una sociedad que luego de verse de rodillas en el período 1976- 1983, ultrajadas en sus derechos y censuradas en sus expresiones; pudieron levantarse.

La recuperación no fue rápida, diferentes etapas fueron superadas y la literatura acompañó y alivió el peso que oprimía al país; el arte fue uno de los canales que permitió la supervivencia. Las tres novelas estudiadas dejan al descubierto que la elaboración de las pérdidas y la imaginación de un futuro digno son posibles cuando el tiempo y la política hacen su trabajo reparador.

Bibliografía

Bibliografía primaria

Alcoba, Laura. *La casa de los conejos*. Buenos Aires: editorial Edhasa, 2008. Impreso.

Bruzzzone, Félix. *Los Topos*. Buenos Aires: editorial Mondadori, 2008. Impreso.

Robles, Raquel. *Perder*. Buenos Aires: editorial Alfaguara, 2008. Impreso.

Bibliografía secundaria

Abbate, Florencia. *El grito*. Buenos Aires, Emecé, 2004. Impreso.

Aletta de Sylva, Graciela. "La ficción espacio simbólico de la ausencia en la novela argentina contemporánea" en *Amerika 2 | 2010 Frontières – La Mémoire et ses représentations esthétiques en Amérique latine /1*. Web. Disponible en: <https://amerika.revues.org/1177>

Allende, Santiago y Gustavo Quiroga. *Representaciones del pasado reciente. Memorias encontradas y búsqueda identitaria en la generación de hijos de militantes de los años 70*. Ponencia. Facultad de Filosofía y Letras, UBA, 2010. Web. Disponible en:

<http://www.historiaoralargentina.org/attachments/article/1erasjhrnoa/5.1.%20ALLENDE%20-%20QUIROGA.pdf>

Anguita, Eduardo y Caparrós, Martín. *La voluntad: Una historia de militancia revolucionaria argentina 1966-1973*. Buenos Aires: Norma, 1997. Impreso.

Bernini, Emilio, "Una deriva queer de la pérdida. A propósito de *Los topos*, de Félix Bruzzzone". *No retornable*. N°5. 2010. Web. Disponible en: <http://www.no-retornable.com.ar/v6/dossier/bernini.html>

Bonasso, Miguel. *Recuerdo de la muerte*. España: Bruguera, 1984. Impreso.

Bourdieu, Pierre. "Campo intelectual y proyecto creador". *Campo de poder, campo intelectual*, Buenos Aires: Montessor, 2002. Impreso.

Broekaert, Rilke, *La crisis de representación en tres novelas de hijos de desaparecidos: Los topos de Félix Bruzzzone, La casa de los conejos de Laura Alcoba y Perder de Raquel Robles*. Web. Disponible en:

http://lib.ugent.be/fulltxt/RUG01/001/786/609/RUG01-001786609_2012_0001_AC.pdf

Bruzzzone, Félix. *76: Un clásico y dos nuevos cuentos*. Buenos Aires: Tamarisco, 2008. Impreso.

--- *Barrefondo*. Buenos Aires: Mondadori, 2010. Impreso.

Calveiro, Pilar. *Poder y desaparición: los campos de concentración en la Argentina*. Buenos Aires: Colihue, 1998. Impreso.

Caso Rosendi, Gustavo. *Soldados*. Ministerio de Educación. 2009. Web.

Disponible en:

http://servicios.abc.gov.ar/lainstitucion/programaddhhyeducacion/destacado_biblioteca/pdf/soldados_gustavo_rosendi.pdf

Catelli, Nora. *En la era de la intimidad seguido de: El espacio autobiográfico*, Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2007. Impreso.

Chejfec, Sergio. *Los planetas*. Buenos Aires: Alfaguara, 1999. Impreso.

--- "Lengua simple, nombre". *Nueve perros*, año 2, nº 2/3, Rosario, 2003. Impreso.

--- "Retorno sin reparación". *Revista NOAJ* Revista literaria. Nº18-19, agosto de 2011, páginas 9- 11. Impreso.

CONADEP, *Nunca más*, 1984. Impreso.

Daversa, Fabiana. *La balsa de Malvina*. Buenos Aires: Suma de letras, 2012. Impreso.

De Man, Paul. *La retórica del romanticismo*, editorial Akal, 2007. Impreso.

Di Marco, José. "La narración del terror. Notas sobre *Respiración artificial*" en *Revista Borradores*, Vol. VIII- IX- Año 2008. Universidad Nacional de Río Cuarto. Web. Disponible en: <https://www.unrc.edu.ar/publicar/borradores/Vol8-9/pdf/La%20narracion%20del%20terror.%20Notas%20sobre%20Respiracion%20artificial.pdf>

Drucaroff, Elsa. *Historia crítica de la literatura argentina: vol. 11- La narración gana la partida*. Buenos Aires: Emecé, 2000. Impreso.

Eloy Martínez, Tomás. *Purgatorio*. Buenos Aires: Alfaguara, 2008. Impreso.

Feijóo, Cristina. *Memorias del río inmóvil*. Buenos Aires: Alfaguara, 2001. Impreso.

Figuera, Marcelo. *Kamchatka*. Buenos Aires: Alfaguara, 2003. Impreso.

Fogwill, Rodolfo. *Los pichiciegos*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1983. Impreso.

--- *Vivir afuera*. Buenos Aires: Sudamericana, 1998. Impreso.

Gamero, Carlos, *Las Islas*. Buenos Aires: Norma, 1998. Impreso.

--- *El secreto y las voces*. Buenos Aires, Edhasa, 2002. Impreso.

--- "Tierra de la memoria", en *Radar Libros*, 11 de abril de 2010. Impreso.

Gelman, Juan. *Ni el flaco perdón de Dios. Hijos de desaparecidos*. Buenos Aires: Planeta, 1997. Impreso.

Giordano, Alberto. *Una posibilidad de vida: escrituras íntimas*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2006. Impreso.

Gusdorf, Georges. "Condiciones y límites de la autobiografía". AA.VV. *La autobiografía y sus problemas teóricos. Anthropos*. N° Extra 29, 1991, páginas 9- 18. Impreso.

Gusmán, Luis. *Villa*. Buenos Aires: Edhasa, 1996. Impreso.

--- *Ni muerto has perdido tu nombre*. Buenos Aires: Edhasa, 2002. Impreso.

Hassoum, Jacques. *Los contrabandistas de la memoria*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1996. Impreso.

Heker, Liliana. *El fin de la historia*. Buenos Aires: Alfaguara, 1996. Impreso.

Hernández Peñaloza, Amor. "Hibridación genérica en *Respiración artificial* de Ricardo Piglia" en *Actas de las X Jornadas Nacionales de Literatura Comparada*. Asociación Argentina de Literatura Comparada. Centro de Literaturas y Literaturas Comparadas. Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Universidad Nacional de La Plata – CONICET. La Plata, 17 al 20 de Agosto de 2011, páginas 313 a 317. Web. Disponible en:
http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.2429/ev.2429.pdf

Huyssen, Andreas. *En busca del futuro perdido: Cultura y memoria en tiempos de globalización*. México: Fondo de Cultura Económica, 2002. Impreso.

Kohan, Martín. *Dos veces junio*. Buenos Aires: Sudamericana, 2002. Impreso.

Lejeune, Philippe. "El pacto autobiográfico". *Anthropos* N° 29, 1991, páginas 47-62. Impreso.

López Rodríguez, Rosana. "A la deriva: la derrota durante el Proceso militar en la literatura argentina" (ponencia). II Jornadas Internacionales de Investigación y Debate Político "La crisis y la revolución en el mundo actual. Análisis y perspectivas". VIII Jornadas de Investigación Histórico social Razón y Revolución. Buenos Aires, 10 al 12 de diciembre de 2009, Facultad de Filosofía y Letras, UBA. Web. Disponible en:

www.razonyrevolucion.org/.../Ponencia%20Lopez%20Rodriguez%20-%20M.doc

Lucenda, Daniela, "La Zona-Loxon-Einstein: pintura en vivo y cooperación artística durante la última dictadura militar argentina" *El genio maligno. Revista de humanidades y ciencias sociales*. N°14, marzo de 2014. Web. Disponible en: <http://elgeniomaligno.eu/la-zona-loxon-einstein-pintura-en-vivo-y-cooperacion-artistica-durante-la-ultima-dictadura-militar-argentina-daniela-lucena/>

Lukacs, Georg. *Teoría de la novela*. Berlín, 1916.

Mairal, Pedro. *El año del desierto*. Buenos Aires: Interzona, 2005.

www.stockcero.com. Web. 01septiembre 2016. Disponible en:

http://www.stockcero.com/pdfs/978-1-934768-59-4_SAMP.pdf

Memoria Abierta. "La dictadura en el cine". Iniciativa conjunta de Asamblea Permanente por los Derechos Humanos, el Centro de Estudios Legales y Sociales, la Fundación Memoria Histórica y Social Argentina, Madres de Plaza de Mayo- Línea Fundadora y Servicio Paz y Justicia).

Mercado, Tununa. *En estado de memoria*. Buenos Aires: Seix Barral, 1990.

Impreso.

Molloy, Silvia. *Varia imaginación*. Argentina: Beatriz Viterbo Editora, 2003.

Impreso.

Nofal, Rossana, "Literatura y testimonio". *La investigación literaria*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral, 2009. Impreso.

Osorio, Elsa. *A veinte años, Luz*. Barcelona: Alba Editorial, 1998. Impreso.

Piglia, Ricardo. *Respiración artificial*. Buenos Aires: Pomaire, 1980. Impreso.

--- *Crítica y ficción*. Buenos Aires: Siglo XX, 1990. Impreso.

Pinedo, Rafael. *Plop*. Buenos Aires: Interzona, 2004. Impreso.

Piñeiro, Claudia. *Las viudas de los jueves*. Buenos Aires: Alfaguara, 2005.

--- *Un comunista en calzoncillos*. Buenos Aires: Alfaguara, 2013.

Pons, María Cristina. "El secreto de la historia y el regreso de la novela histórica" en Drucaroff, Elsa. *Historia crítica de la literatura argentina: vol. 11- La narración gana la partida*. Buenos Aires, Emecé, 2000. Impreso.

Ríos, Marina. "La experiencia narrativa de los pichiciegos". Actas del II Congreso Internacional "Cuestiones críticas", Rosario, 2009. www.celarg.org Web. Disponible en:

http://www.celarg.org/int/arch_publicaciones.pdf

Robles, Sebastián. *Los años felices*. Buenos Aires: Editorial Pánico, 2011. Impreso.

Saraceni, Gina. "Fronteras de la lengua madre" en *Revista abehache*. Año 2, N° 2, 1º semestre 2012, p 21 a 38. www.hispanistas.org. Web. 25 de agosto 2016. Disponible en:

<http://www.hispanistas.org.br/arquivos/revistas/abehache2.pdf>

Saer, Juan José. *Nadie nada nunca*. Buenos Aires: Seix Barral, 2000. Impreso.

Sarlo, Beatriz. *Tiempo pasado: cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires: Editorial Siglo XX, 2012. Impreso.

Soriano, Osvaldo. *Cuarteles de invierno*. España: Bruguera, 1980. Impreso.

Speranza, Graciela y Cittadini Fernando. *Partes de guerra*. Buenos Aires: Edhasa, 1997. www.numerossueltos.com. Web. 23 de agosto de 2016. Disponible en: <http://www.numerossueltos.com/media/empezaraleerpdg.pdf>

Speranza, Graciela. ¿Dónde está el autor?, en *Otra parte. Revista de letras y artes*, n°14, outono de 2008. Impreso.

Viñas, Daniel. *Cuerpo a cuerpo*. México: Siglo XXI editores, 1979. Impreso.

Waldman Mitnik, Gilda. Reseña a: *De niñas, montoneros y gorilas*. *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*, vol.52 no.210 México sep. /dic. 2010 p.157- 159. www.scielo.org.mx Web. 12 de agosto de 2016. Disponible en: http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-19182010000300008

Williams, Raymond. *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península, 1980. www.felsemiotica.org Web. 24 de junio de 2016. Disponible en: <http://www.felsemiotica.org/site/wp-content/uploads/2014/10/Williams-Raymond-Marxismo-y-literatura.pdf>

Artículos periodísticos

“Dan a conocer las canciones prohibidas de la dictadura”. *La Nación*. 04 de agosto de 2009. Web. Disponible en:

<http://www.lanacion.com.ar/1158511-dan-a-conocer-las-canciones-prohibidas-de-la-dictadura>

Erlan, Diego. “Félix Bruzzone: el del piletero es un territorio fronterizo”. *Ñ. Revista de Cultura*. 20 de julio de 2010. Web. 10 de agosto de 2016. Disponible en: <http://edant.revistaenie.clarin.com/notas/2010/07/20/-02205568.htm>

Robles Raquel. “Entrevista a Raquel Robles, fundadora de H.I.J.O.S”. *Por amor al arte*. Programa radial de radio Nacional, 10 de julio de 2015. Web. Disponible en: <http://www.radionacional.com.ar/entrevista-a-raquel-robles-fundadora-de-h-i-j-o-s/>;

Robles Raquel. *Historias debidas. Raquel Robles*. Entr. Ana Cacopardo. Canal Encuentro. 13 de diciembre de 2012. Web. Disponible en: http://www.encuentro.gov.ar/sitios/encuentro/programas/ver?rec_id=100611

“Reeditan *A veinte años, Luz*, sobre la apropiación de menores” en *Télam*, Cultura, 12 de junio de 2014. Web. Disponible en: <http://www.telam.com.ar/notas/201406/67050-elsa-osorio-a-veinte-anos-luz-apropiacion-de-menores-dictadura.html>

Orosz, Demián. “La memoria no se puede recetar” en *La Voz. Com.ar*. viernes 12 de septiembre de 2008. Web. Disponible en: http://archivo.lavoz.com.ar/nota.asp?nota_id=239224

Peller, Mariela. “La mirada de la niña. Sobre *La casa de los conejos* de Laura Alcoba”. *Revista Especializada en Periodismo y Comunicación*, Vol. 1, N°22, 2009. Web. Disponible en: <http://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/article/view/796/698>

Rodriguez Ballester, Alejandra. “Escribí desde el terror de perder mi hijo y viví el dolor de mi madre” en *Diario Clarín*, 30 de octubre de 2008. Web. Disponible en: <http://edant.clarin.com/diario/2008/10/30/sociedad/s-01791830.htm>

Nietos, historias con identidad - Raquel Robles - TV Pública Argentina, 13 de diciembre de 2012. Web. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=MK-Q3m929mM>

Wajszczuk, Ana. "Aparecidos" en *La Nación*. Viernes 10 de diciembre de 2010.
Web. Disponible en: <http://www.lanacion.com.ar/1331868-aparecidos>

Filmografía citada

"Estoy herido" Ataque. Alegre, Argentina, 1977.
Amigos para la aventura. Ortega, Argentina, 1978.
Basta de mujeres. Moser, Argentina, 1977.
Brigada en acción. Ortega, Argentina, 1977.
Comandos azules en acción. Vieyra, Argentina, 1980.
Comandos azules. Vieyra, Argentina, 1980.
Custodio de señoras. Sofovich, Argentina, 1979.
Dos locos en el aire. Ortega, Argentina, 1976.
Encuentros muy cercanos con señoras de cualquier tipo. Moser, Argentina, 1978.
Expertos en pinchazos. Sofovich, Argentina, 1979.
Fotógrafo de señoras. Moser, Argentina, 1978.
H.G.O. Bailo y Stefanello, Argentina, 1998.
Infancia clandestina. Ávila, Argentina- Brasil- España, 2012.
Juan, como si nada hubiera sucedido. Echeverría, Argentina- Alemania, 1987.
La amiga. Meraapfel, Argentina- Alemania, 1989.
La fiesta de todos. Renán, 1978.
La historia oficial. Puenzo, Argentina, 1985.
La isla. Doria, Argentina, 1979.
La noche de los lápices. Olivera, Argentina, 1986.
Las turistas quieren guerra. Salaberry, Argentina, 1977.
Los chicos de la guerra. Kamín, Argentina, 1984.
Los hombres sólo piensan en eso. Salaberry, Argentina, 1976.
Los perros. Jaime, Argentina, 2004.
Los Rubios. Carri, Argentina- Estados Unidos, 2003.
Los superagentes biónicos. Quiroga, Argentina, 1977.
Los superagentes contra todos. Galettini, Argentina, 1980.

Los superagentes no se rompen. Grazia, Argentina, 1978.

M. Prividera, Argentina, 2007.

Mi mujer no es mi señora. Moser, Argentina, 1978

Montoneros, una historia. Di Tella, Argentina, 1994.

Plata dulce. Ayala, Argentina, 1982.

Tango, el exilio de Gardel. Solanas, Argentina- Francia, 1986.

Tiempo de revancha. Aristarain, Argentina, 1981.